3 1761 04124 9129

W. DEONNA
DOCTEUR ÈS-LETTRES
ANCIEN MEMBRE ÉTRANGER DE L'ÉCOLE FRANÇAISE
D'ATHÈNES

L'ARCHÉOLOGIE

SA VALEUR, SES MÉTHODES

TOME III

LES RYTHMES ARTISTIQUES

Quatre-vingt-huit figures dans le texte.

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD — H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6
1912

IMPORTÉ DE SUISSE

Tiré à 300 exemplaires.

L'ARCHÉOLOGIE

SA VALEUR, SES MÉTHODES

DU MÊME AUTEUR

Les statues de terre cuite en Grèce, 72 p. in-8°, avec 1 fig. — Paris, Fontemoing, 1906.

La statuaire céramique à Chypre, 17 p. in-8°. — Genève, Kündig, 1907.

Les statues de terre cuite dans l'antiquité. 250 p. in-8°, avec 23 fig. — Paris, Fontemoing, 1908.

Les « Apollons Archaïques ». Etude sur le type masculin de la statuaire grecque au VIe siècle avant notre ère. 407 p. in-4°, avec 9 pl. et 202 fig. — Genève, Georg, 1909.

Ouvrage couronné par l'Association des Etudes grecques de France (Prix Zographos, 1910).

Comment les procédés d'expression inconscients se sont transformés en procédés conscients dans l'art grec. — Peut-on comparer l'art de la Grèce à l'art du moyen âge? 87 p. in-8°, avec 16 fig. — Genève, Georg, 1910.

Les toilettes modernes de la Crète minoenne, 46 p. in-8°. — Genève, Kündig, 1911.

L'archéologie, sa valeur, ses méthodes, in-8°. — Paris, Laurens.

Tome I : *Les méthodes archéologiques*, 479 p. et 39 fig., 1912.

Pour paraître prochainement :

Tome II : *Les lois de l'art*.

W. DEONNA

DOCTEUR ÈS-LETTRES

ANCIEN MEMBRE ÉTRANGER DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

D'ATHÈNES

L'ARCHÉOLOGIE

SA VALEUR, SES MÉTHODES

TOME III

LES RYTHMES ARTISTIQUES

Quatre-vingt-huit figures dans le texte.

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD — H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

1912

IMPORTÉ DE SUISSE

GENÈVE

IMPRIMERIE ALBERT KÜNDIG

LIBRARY
JUL 26 1994
UNIVERSITY OF TORONTO

ABRÉVIATIONS

Périodiques :

A. = *L'Anthropologie.*
AA. = *Jahrbuch des kais. deutsch. arch. Instituts, Archaeologischer Anzeiger.*
ABSA = *Annual of the British School at Athens.*
AJA. = *American Journal of archaeology.*
ASchA. = *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde.*
BCH. = *Bulletin de Correspondance hellénique.*
BphW. = *Berliner philologische Wochenschrift.*
CR. = *Classical Review.*
CRAI. = *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres.*
DA. = Saglio-Pottier. *Dictionnaire des antiquités.*
EA = Ἐφημερὶς Ἀρχαιολογική.
GBA. = *Gazette des Beaux-Arts.*
JDAI = *Jahrbuch des kais. deutsch. arch. Instituts.*
JHS. = *Journal of hellenic Studies.*
JOAI = *Jahreshefte des Oesterr. Arch. Instituts.*
JS. = *Journal des Savants.*
MA. = *Monumenti antichi.*
MAH. = *Mélanges d'archéologie et d'histoire de Rome.*
MAI. = *Mittheilungen des kais. deutsch. arch. Instituts. Athenische Abhandlung.*
MP. = *Monuments Piot.*
MRI. = *Mitteilungen des kais. deutsch. arch. Instituts. Römische Abtheilung.*
NJkIA. = *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum.*
NS. = *Notizie degli Scavi.*
RA. = *Revue archéologique.*
Rcr. = *Revue critique.*
REA. = *Revue des études anciennes.*
REG. = *Revue des études grecques.*
RHR. = *Revue de l'histoire des religions.*
RR. = *Revue des revues.*
SMA. = *Sitzungsberichte d. philos. philol. und hist. Klasse der Kais. bayr. Akad. d. Wissenschaften.*

SPrA. = *Sitzungsberichte d. Kais. Preuss. Akad. d. Wissenschaften.*
SteM. = *Studi e Materiali.*
WklPh. = *Wochenschrift f. klass. Philologie.*

Ouvrages :

Brunn, GK. = Brunn, *Griechische Kunstgeschichte*, 1893-97.
Bulle, SM. = Bulle, *Der schöne Mensch im Altertum*, 1re éd. (une 2e éd. a paru en 1910).
Collignon, SG. = Collignon, *Sculpture grecque.*
Furtw., MP. = Furtwaengler, *Masterpieces of greek Sculpture*, 1895.
Furtw., MW. = Furtwaengler, *Meisterwerke.*
Joubin, SG. = Joubin, *La sculpture grecque entre les guerres médiques et l'époque de Périclès*, 1901.
Lechat, SA. = Lechat, *La sculpture attique avant Phidias*, 1904.
Lechat, M. = Lechat, *Au Musée de l'Acropole d'Athènes*, 1903.
Michel, HA. = Michel, *Histoire de l'art.*
Muntz, HA. = Muntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance.*
Perrot, HA. = Perrot, *Histoire de l'art dans l'antiquité.*
Pottier, CV. = Pottier, *Catalogue des vases antiques de terre cuite, Musée national du Louvre.*

LES RYTHMES ARTISTIQUES

I

Y A-T-IL DES RYTHMES DANS L'ÉVOLUTION DE L'ART?

Analogies relevées entre divers artistes. — Comparaisons entre diverses périodes d'art. — Michel-Ange et Phidias. — Les rythmes dans différents domaines.

Elargissons encore notre horizon. Ce déterminisme, qui fait naître des formes semblables, à des siècles d'intervalle et sans contact, dirige toute l'histoire générale de l'art, et ce parallélisme n'est pas seulement sensible dans des détails isolés, dont j'ai donné maints exemples dans le tome II, mais bien aussi dans l'ensemble de l'évolution artistique.

* * *

On a souvent relevé de *curieuses analogies entre des artistes appartenant à des époques très différentes*[1]. Si au XVIIIe siècle Turnbull et Caylus comparent Raphaël à Apelles, Michel-Ange à Euphranor, Zeuxis au Titien[2], ce sont à vrai dire des rapprochements sans portée, puisqu'on ne connaissait alors de ces artistes anciens que les noms. Mais de nos jours les archéologues et les historiens d'art usent souvent encore de ce procédé. Sans doute, il est beaucoup de ces rapprochements qui sont faits sans réflexion et ne sont que des boutades d'érudits; mais on ne saurait méconnaître la part de vérité que certains d'entre eux renferment.

Je donne ici, à titre d'exemple, une liste de ces comparaisons, que l'on pourrait facilement augmenter.

[1] Deonna, ASchA., 1909, p. 287; id., *Peut-on comparer l'art de la Grèce à l'art du moyen âge?* p. 45 sq.

[2] Justi, *Winckelmann, sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen*, II, 2, p. 80.

On a prononcé les noms de :	*A propos des monuments suivants :*
Mino da Fiesole.	Corés de l'Acropole, relief de Thasos au Louvre, BCH., 1900, p. 572.
Desiderio da Settignano.	Corés de l'Acropole, Perrot, HA., 8, p. 595.
Francia.	Corés de l'Acropole, Kékulé, *Griech. Skulptur*, p. 20.
Quercia.	Sculptures scopasiques, MRI., 1905, p. 145.
Mantegna, Roger van der Weyden.	Peinture de vase de Douris, Pottier, CV., I, p. 20; III, p. 954; id., *Douris*, p. 72.
Donatello.	Lysippe, MRI., 1905, p. 145; reliefs pittoresques hellénistiques, GBA., 1899, I, p. 318[1].
Ghiberti.	Praxitèle, MRI., 1905, p. 145; reliefs hellénistiques, GBA., 1899, I, p. 318.
Botticelli.	Statues égyptiennes d'Akhounatou, MP., 1906, XII, p. 16; Calamis, GBA., 1894, II, p. 230.
Michel-Ange.	Cf. p. 15.
Bernin.	Gigantomachie de Pergame, BphW., 1891, p. 798; RA., 1892, I, p. 139; Gigantomachie d'Aphrodisias, GBA., 1906, I, p. 334.
Vélasquez.	Arc de Titus, Wickhoff, cf. RA., 1907, II, p. 184; Strong, *Roman Sculpture*, p. 110, 117. Poppelreuter conteste la valeur de cette comparaison; on pourrait relever plutôt des analogies avec le rococo, avec les décorations d'un Oppenord. *Kritik der Wienergenesis*, 1908, p. 31; cf. RA., 1910, I, p. 202. Peintures du Fayoum.
Titien.	Peintures de Pompéi, Hartwig, RA., 1910, II, p. 431.

[1] Sur la ressemblance souvent étonnante des œuvres de Donatello avec celles de l'antiquité, GBA., 1886, II, p. 194-5.

Photo Neuerdein.

Fig. 1. — Nymphes de la Fontaine des Innocents, par Jean Goujon, XVIe s.

Fig. 2. — Danseuse de Pergame. II-I s. av. J.-C.

Corrège.	Tête Leaconfield, Reinach, *Apollo*, p. 59; Peintures de Pompéi, Hartwig, *l. c.*
Bronzino.	Ephèbe de Pompéi, Studniczka, JOAI., IX, 1906, p. 134.
Jean Bologne.	Acrobate en ivoire de Cnossos, Reinach, A., 1904, p. 265.
Rembrandt.	Portraits étrusques, Wickhoff, cf. RA., 1910, I, p. 202.
Puget.	Gigantomachie de Pergame, Reinach, *Apollo*, p. 69. « Un Puget hellénistique ayant à son service l'abondance d'invention d'un Rubens », Collignon, *Pergame*, p. 215.
Rude.	Gigantomachie de Pergame, Reinach, *op. l.*, p. 69.
Jean Goujon (fig. 1).	Danseuse de Pergame *(fig. 2)*, Collignon, *op. l.*, p. 224.
Le Brun.	Chevaux de Pergame, Collignon, *op. l.*, p. 85.
Germain Pilon.	Danseuses de Delphes, Homolle, GBA., 1894, II, p. 450.
Fragonard.	Eros, fresque Rospigliosi, Reinach, *op. l.*, p. 92.
William Morris.	Fresques de Cnossos, A., 1904, p. 284; Burrows, *Discoveries in Crete*, p. 104-5; Deonna, *Les toilettes modernes de la Crète minoenne*, p. 40.
Burne-Jones.	Pan de Leyde, Mahler, *Polyklet*, p. 133.
Constantin Meunier.	Héraklès de Scopas, Discobole de Myron, Mahler, *op. l.*, p. 133.
Rodin.	Reliefs crétois, A., 1904, p. 280; Deonna, *op. cit.*, p. 40, note 3.

* * *

Ce sont aussi des *comparaisons fréquentes entre deux siècles, deux périodes d'art, même entre les arts de deux peuples* séparés l'un de l'autre dans le temps et dans l'espace. Winckelmann disait : « das Schicksal der Kunst

überhaupt in den neueren Zeiten in Absicht der Perioden dem in Altertum gleich sei, es seien ebenfalls vier Hauptveränderungen in derselben vorgegangen[1] » ; il relève des analogies entre le dessin du moyen âge et celui de l'Egypte ou de l'Etrurie ; la Renaissance de l'art sous Jules II, dit-il, ressemble à celle qui s'est produite sous Périclès[2].... Malheureusement, les rapprochements qu'il émet sont sans valeur, car la connaissance des monuments n'était pas suffisante à cette époque pour autoriser ces tentatives ; quel rapport peut-on établir entre Michel-Ange et le style archaïque que l'on ignorait alors[3] ?

Le réalisme des *peintures préhistoriques* a rappelé celui des Japonais[4] et c'est encore la Chine et le Japon qu'on a évoqués devant certains monuments de la *Crète minoenne*[5]. Cet art minoen, d'allure si moderne, a dérouté les archéologues qui se sont ingéniés à en rapprocher les produits d'autres temps et d'autres contrées. N'a-t-on pas parlé de « chapeaux modernes à la mode de Petsofa[6] », de collerettes « à la Médicis[7] », de « coiffures du Directoire ? » n'a-t-on pas comparé le costume féminin d'alors[8] à celui des XVIe, XVIIIe et XIXe siècles, avec ses tournures et ses crinolines, qui ressuscitent l'aspect de nos aïeules du temps de Louis-Philippe et de Charles X[9] ou la silhouette des élégantes d'hier déterminée par le corset « refouleur[10] » ? Le type même des visages, c'est le minois chif-

[1] Justi, *op. l.*, II, 2, p. 82 sq.

[2] *Ibid.*, p. 83.

[3] *Ibid.*, p. 85.

[4] Paris, *Promenades archéologiques en Espagne*, p. 23.

[5] Reichel, *Memnon*, 1907, p. 44 sq. ; AJA., 1907, p. 467 ; A., 1904, p. 281 ; Hawes, *Crete, the forerunner of Greece*, p. 121 ; Pottier, CV., I, p. 190 ; Deonna, *Les toilettes modernes de la Crète minoenne*, p. 40.

[6] ABSA., IX, p. 370-1, fig. ; Mosso, *Escurzioni nel Mediterraneo e gli Scavi di Creta*, p. 110 ; Deonna, *op. cit.*, p. 23.

[7] ABSA., IX, p. 368 ; Deonna, *op. cit.*, p. 13.

[8] Sur ce sujet, Deonna, *op. cit.*, On a dit de même des femmes étrusques qu'elles étaient « vêtues de toilettes et parées de coiffures presque semblables à celles que l'on porte aujourd'hui à Paris et à Londres ». RA., 1888, I, p. 155.

[9] Pottier, Rev. de Paris, 1902, I, p. 842 ; GBA., 1909, II, p. 21.

[10] Mosso, *op. l.*, p. 54.

fonné du XVIIIe siècle, celui de Greuze ou de Watteau[1], et l'on a dit des dames crétoises qu'elles ont une grâce parisienne, faubourienne[2], que ce sont des coquettes modernes[3]. L'architecture d'alors, très avancée, ressemble à celle d'aujourd'hui[4], et le trône de Minos est quelque prie-Dieu gothique[5]. Les mots de « baroque[6] », « d'impressionnisme pompéien[7] » reviennent à chaque instant sur les lèvres devant les fresques de Cnossos, à moins qu'on ne préfère relever les curieuses analogies de la Crète avec l'art contemporain[8], dans la technique, la décoration et les tendances artistiques.

L'*archaïsme grec des VIe et Ve siècles* ressemble à celui du moyen âge[9]. Devant le trésor de Cnide, un touriste érudit s'étonne et trouve que « la pensée oscille entre le moyen âge et la Grèce du VIe siècle, tellement les archaïsmes se ressemblent[10] » ; la colonne des Danseuses lui apparaît « touffue comme les plus luxuriants motifs de notre gothique flamboyant[11] ». On confond les Corés de l'Acropole avec des statues romanes et l'on croirait volontiers l'une d'elles « détachée du portail d'une cathédrale gothique ou de quelque tombeau du moyen âge[12] », à moins qu'on ne préfère reconnaître en elle et dans ses sœurs, des Chinoises, des Japonaises ou même des négresses[13].

[1] Mosso, *op. l.*, p. 108 ; Deonna, *op. cit.*, p. 34.

[2] ABSA., IX, p. 39 ; Burrows, *Discoveries in Crete*, p. 3 ; Deonna, p. 34 ; GBA., 1909, II, p. 21.

[3] Paribeni, MA., 19, 1908, p. 71.

[4] Dussaud, *Les civilisations préhelléniques*, p. 15 ; Burrows, *op. l.*, p. 104 ; Mosso, *op. l.*, p. 99 ; Deonna, *op. cit.*, p. 37, note 2 ; Hawes, *op. l.*, p. 30 sq., 61.

[5] Pottier, Rev. de Paris, 1902, I, p. 843.

[6] Fimmen, *Zeit und Dauer der kretisch-mykenischen Kultur*, p. 19.

[7] A., 1902, p. 30.

[8] Deonna, *op. cit.*, p. 33 sq.

[9] Milliet, Bulletin des Musées, 1892, p. 276 sq. ; Pottier, CV., I, p. 18 sq., 253 ; Deonna, *Peut-on comparer l'art de la Grèce à l'art du moyen âge*, 1910 ; Juglar, *Le style dans les arts*, p. 386, note, etc.

[10] Bertrand, *La Grèce du soleil et des paysages*, p. 290.

[11] *Ibid.*, p. 291.

[12] Lechat, M., p. 397 ; Fauvel disait des têtes des frontons d'Egine qu'elles sont « presque gothiques », RA., 1911, I, p. 336.

[13] Bertrand, *op. l.*, p. 70.

Courajod signale des ressemblances étonnantes entre la draperie des statues de la cathédrale de Reims et celle des statues grecques[1]. M. Michel rapproche la tête de scribe, à Notre-Dame de Paris, d'une des métopes d'Olympie où Héraklès lutte contre le taureau[2], et trouve les reliefs du jubé de Bourges semblables aux métopes antiques[3]. M. Bertaux, à propos d'un tableau de Pampelune du commencement du XIVe siècle, relève « les affinités singulières de l'art français du moyen âge avec l'art grec ; ses silhouettes claires ont la pureté des dessins tracés sur les lécythes blancs d'Athènes[4] », alors que M. Pottier est plutôt frappé des analogies du dessin grec avec le dessin japonais[5].

On a prononcé maintes fois les mots de « style baroque », de « rococo » à propos de l'*art des diadoques*[6] ou du sarcophage de Sidamaria[7] : cette même période a paru offrir des points communs avec l'art des XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles[8]. Bulle, devant le négrillon hellénistique de Paris, songe aux œuvres florentines de la première Renaissance[9], et une tête d'enfant en terre cuite de Smyrne pourrait facilement passer, dit M. Perdrizet, pour un ange florentin[10], que rappellent aussi les sphinx du sarcophage lycien de Constantinople[11].

C'est à l'infini que l'on pourrait énumérer ces comparaisons entre des œuvres qui, au premier abord, paraissent très dissemblables : des pieds de meubles de l'Egypte

[1] RA., 1888, II, p. 111 ; JS., 1910, p. 519.

[2] Michel, HA., II, 1, p. 138.

[3] *Ibid.*, p. 163.

[4] GBA., 1909, I, p. 97.

[5] *Grèce et Japon*, GBA., 1890, II, p. 105 sq ; BCH., 1908, p. 531 ; Deonna, *Les toilettes modernes de la Crète minoenne*, p. 40.

[6] Bulle, SM., p. 76 ; Klein, *Die Aufforderung zum Tanze. Eine wiedergewonnene Gruppe des antiken Rokokos*, Zeitschr. der bild. Kunst, 1909, p. 101 sq. ; définition du baroque, Michel, *op. l.*, IV, 1, p. 36 sq.

[7] MP., IX, 1902, p. 197 ; BCH., 1902, p. 242.

[8] Nous en verrons de nombreux exemples plus loin.

[9] SM., p. 73.

[10] MP., IV, 1897, p. 120 ; Deonna, *Nos anciens et leurs œuvres*, 1910, p. 27.

[11] AA., 1894, p. 11.

préhistorique voisinent avec des sculptures du Cinquecento[1], des fresques romaines semblent avoir été peintes par des Japonais[2].....

* * *

Etudions avec quelques détails l'un de ces rapprochements et voyons s'il est vraiment fondé. On a souvent comparé *Michel-Ange* à divers artistes ; Balzac, par exemple, disait de Daumier : « Ce gaillard a du Michel-Ange sous la peau », éloge qui, du reste, a été adressé à bon nombre d'autres. Les archéologues ont prononcé ce nom à propos du relief d'Héraklès Carapanos[3], des sculptures d'Olympie[4], des œuvres lysippiques[5], de la frise de Pergame[6], en un mot, de tous les monuments où « domine la fougue, le sentiment de la vie et cette sincérité réaliste que n'effarouchent point certaines vulgarités..... la hardiesse du ciseau..... le dédain des détails inutiles.....[7] ».

Mais il y a, dans l'antiquité, un sculpteur qui présente avec l'artiste de la Renaissance d'indéniables points communs : *Phidias*[8]. En faveur de cette parenté, Winckelmann, qui n'était point favorable aux modernes, faisait grâce à Michel-Ange : « Er ist vielleicht der einzige, von dem man sagen könnte, das er das Alterthum erreichte ; aber nur in starken, musculösen Figuren, in Körper aus der Heldenzeit ; nicht in zärtlich jugendlichen, nicht in weiblichen Figuren, welche unter seiner Hand zu Ama-

[1] Petrie, cf. Capart, *Les débuts de l'art en Egypte*, p. 129.
[2] Collignon, Rev. de l'art anc. et mod., 1897, p. 97 sq.
[3] Rayet, *Etudes d'arch. et d'art*, p. 349.
[4] *Ibid.*, p. 60.
[5] Collignon, *Lysippe*, p. 84.
[6] Muntz, HA., II, p. 447.
[7] Rayet, *op. l.*, p. 60.
[8] On a dit aussi du St-Georges de Donatello qu'il fait songer à l'art de Phidias ; qu'il y a une « analogie de tempérament » entre ces deux artistes, RA., 1911, I, p. 371.

zonen geworden sind[1] »; il l'appelle le « Phidias des temps modernes[2] ».

Ce n'était chez Winckelmann qu'intuition, puisqu'à cette époque on ignorait l'art phidiaque[3]. De nos jours, nous sommes mieux placés pour reprendre cette comparaison, et Muntz en particulier n'a eu garde d'y manquer; s'il a tort de dire que l'idéal de Michel-Ange est en opposition avec celui des Grecs[4], il reconnaît du moins que certains traits de son art ne se retrouvent qu'au temps de Phidias[5].

Les *femmes* de Michel-Ange? A la Nuit, à l'Aurore de la Chapelle des Médicis, on pourrait appliquer ces vers d'Auguste Barbier, que M. S. Reinach cite à propos de la tête de Niké Hertz[6] :

> « C'est une forte femme aux puissantes mamelles,
> A la voix rauque, aux durs appas ».

On pourrait répéter d'elles ce que Taine dit des Vénus antiques, qu'elles sont « fortes comme des chevaux »; ce sont, Winckelmann le voyait déjà, de robustes « Amazones ». Rien de vraiment féminin dans ces corps à la charpente solide, point de délicates inflexions de lignes, point de mollesse voluptueuse... mais l'artiste « muscle ses femmes comme des Hercules[7] ».

On songe immédiatement[8] à ces femmes viriles du Ve siècle grec[9], aussi vigoureuses que les éphèbes et les

[1] Justi, *op. l.*, I, p. 388.

[2] *Ibid.*, p. 418; II, 2, p. 85; « Phidias neuerer Zeit ».

[3] Tome I, p. 63.

[4] Muntz, HA., III, p. 377.

[5] II, p. 447, 478. Cf. encore Rodin, *Phidias et Michel-Ange*, La Revue, 1910, 1er mai, p. 1 sq.

[6] GBA., 1902, I, p. 146.

[7] De Brosses.

[8] Reinach, REG., 1908, p. 37 note 1; Deonna, *Peut-on comparer l'art de la Grèce à l'art du moyen âge*, p. 86, note 184.

[9] RA., 1895, II, p. 13; Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 85; Lange, *Darstellung des Menschen*, p. 58, 221 sq.; Furtwängler, MW., p. 98 sq.; MRI., 1901, p. 31; Joubin, SG., p. 153; Lechat, SA., p. 341, note 1. Ex. formes éphébiques de la femme nue au bain, sur le cratère de Rutigliano, MRI., 1904, p. 81, fig. 2. On a dit avec raison des statues féminines nues du VIe siècle, que ce sont des « Apollons » auxquels on a supprimé le sexe. Muller, *Nacktheit und Entblössung*, p. 145.

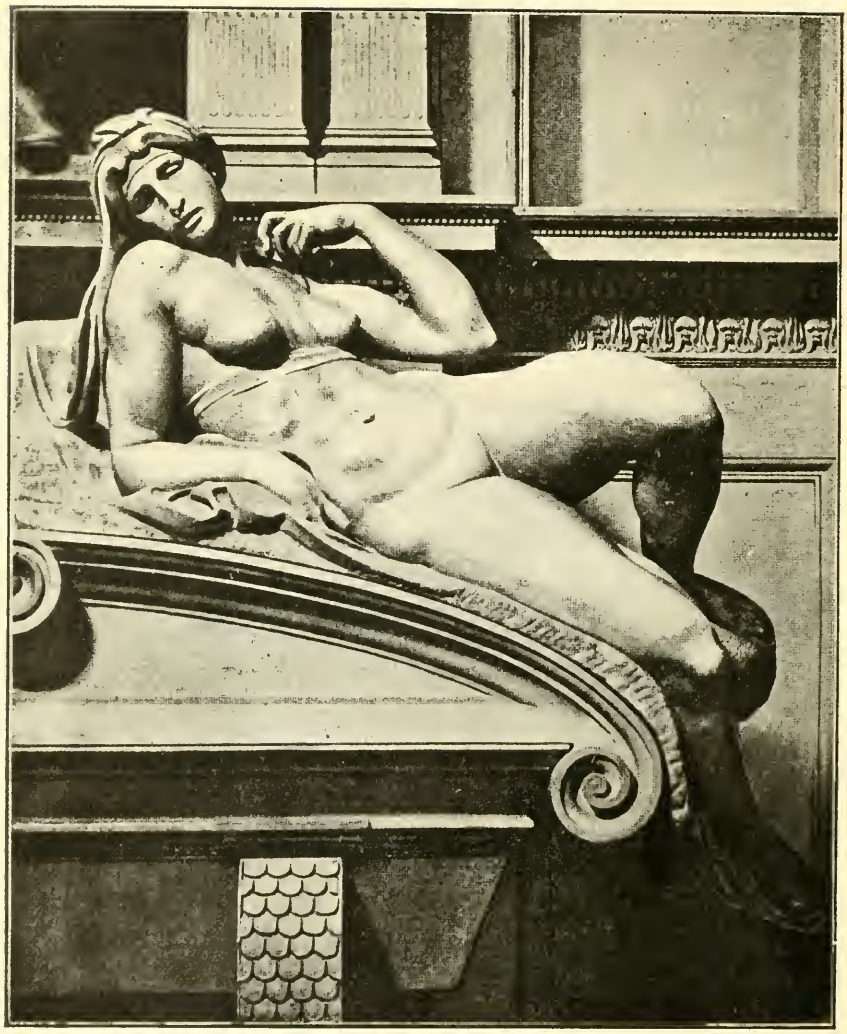

Fig. 3. — Aurore de Michel-Ange.

Fig. 4. — Niobide de Rome.

athlètes rompus aux fatigues du gymnase, si semblables à eux qu'on prend parfois une tête de jeune femme détachée de son corps pour une tête de jeune homme[1]. Car l'artiste grec ne voudra que tard traduire dans la matière les caractères féminins de douceur, de langueur, les formes moins sèches et moins dures, et l'idéal est encore tout masculin.

Comparez l'Aurore[2] *(fig. 3)* à la Niobide de Rome[3] *(fig. 4)*, un des rares corps de femmes sans voiles du milieu du Ve siècle avant notre ère. Toutes deux ont une ossature modelée avec fermeté par une main puissante et sobre; ce sont des cuisses nerveuses, un ventre garçonnier, une poitrine ample... Certes, la statue grecque est plus près de la statue du XVIe siècle que des Vénus édulcorées, mièvres et frêles qu'aima l'art hellénistique et gréco-romain, telles que la Vénus de Médicis *(fig. 5)* ou celle du Capitole...

Michel-Ange retrouve même inconsciemment l'ancien canon du Ve siècle, alors que partout autour de lui les artistes se conforment dans la représentation de la poitrine aux modèles de l'époque de Praxitèle que leur fournissaient les copies romaines. La distance entre les seins, « l'indice mammaire » de M. S. Reinach, est aussi grande dans ses statues féminines que dans les sculptures du Ve siècle : « il y a là une rencontre, non une imitation, car l'art archaïque était complètement ignoré de Michel-Ange[4] ».

S'il ne différencie pas l'homme de la femme, il ne donne pas non plus à chaque âge de la vie ses caractères propres. Les *enfants* nus formant caryatides à la retombée des arcs de la voûte, dans la Chapelle Sixtine, sont des adultes en miniature[5]; on ne reconnaît pas en eux les

[1] Ce fut le cas pour la tête de Bologne dans laquelle Furtwängler a reconnu, à tort ou à raison, la Lemnia de Phidias, MP., p. 17. Cf. aussi MRI., 1901, p. 254-5; MAI., XIII, p. 402 sq.

[2] Romain Rolland, *Michel-Ange*, pl. p. 112.

[3] Deonna, *op. cit.*, p. 77, note 6, référ. Cf. tome I, p. 189, fig. 11.

[4] Reinach, REG., 1908, p. 36.

[5] Muntz, HA., III, p. 379-80.

Fig. 5. — Aphrodite de Médicis.

formes tendres et potelées des premières années ; ce sont des « enfants herculéens [1] », tout comme ses anges sont des « anges athlétiques [2] ». N'en était-il pas de même au Ve siècle, et ne voyons-nous pas les formes enfantines n'être rendues avec vérité dans l'art grec qu'à l'époque hellénistique ?

Comme un Grec du temps de Phidias, il néglige la vérité historique et les traits individuels [3]. Jamais il n'a voulu faire de *portrait :* « sa règle était, dit Vasari, de ne jamais chercher la ressemblance d'une personne vivante, si elle n'était d'une beauté infinie [4] ». Le « Pensieroso », tout portrait qu'il doit être, est aussi idéal que les portraits du Ve siècle, car le tempérament de Michel-Ange « le poussait à donner à ses figures quelque chose de l'impersonnalité un peu froide des dieux de Phidias [5] ».

Au Ve siècle l'*expression* n'était pas encore concentrée dans le visage comme ce sera le cas à partir de l'époque hellénistique, mais corps et visage vivaient d'une même vie, sans que la tête fût plus expressive. Michel-Ange, lui aussi, sacrifie les visages aux torses [6]. Le réalisme, il le méprise sous tous ses aspects [7]. Il ignore le portrait, mais il ne veut pas non plus que les traits soient déformés par la *souffrance*. Le visage de son Christ de la Minerva, qui porte la croix en triomphateur, est impassible comme celui d'un héros grec de l'âge classique [8]. C'est l'Aurore, « qui se réveille malgré elle, lasse de vivre, épuisée, gémissant d'une douleur mortelle [9] » ; ce sont toutes les statues de la Chapelle des Médicis, dans lesquelles l'artiste a voulu mettre sa douleur [10]. Mais celle-ci est digne et calme comme celle de la Niobide qui tombe, le dos percé

[1] Michel, HA., IV, I, p. 221.
[2] *Ibid.*, p. 222.
[3] Muntz, HA., III, p. 132, 397.
[4] Romain Rolland, *op. l.*, p. 147 note.
[5] Reinach, REG., 1908, p. 37.
[6] Muntz, HA., III, p. 380.
[7] Romain Rolland, *op. l.*, p. 146.
[8] Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 89.
[9] Romain Rolland, *op. l.*, p. 72.
[10] *Ibid.*, p. 71 sq.

d'une flèche qu'elle cherche en vain à retirer : la bouche entr'ouverte laisse échapper une plainte discrète, celle d'Iphigénie qui dit adieu à la vie ; mais rien d'outré ne vient troubler ces beaux visages de femmes, qui se ressemblent comme des sœurs.

Bannissant tout détail accidentel, le Grec du Ve et l'artiste du XVIe proscrivent le *paysage*. Socrate disait : « les champs et les arbres ne peuvent rien m'apprendre, je ne trouve à profiter que parmi les hommes »[1] ; et Michel-Ange lui fait écho : « des chiffons, des masures, des champs très verts ombragés d'arbres, des rivières et des ponts — ce qu'on appelle paysages »[2].

On pourrait trouver encore d'autres analogies. *Michel-Ange compose comme un Grec du Ve siècle :* ses ensembles manquent d'ordonnance. Le Jugement dernier est une série de groupes qui ont le défaut capital de ne pas se relier les uns aux autres[3]. N'est-ce pas ce qui avait lieu dans les frontons et les reliefs grecs, où les personnages qui prennent part à l'action sont divisés en groupes indépendants, formant chacun un tout complet et comme une petite composition dans la grande ? De part et d'autre, cette composition incohérente vient du fait que l'artiste donne trop d'importance au modelé de chaque figure, au détriment de l'ensemble[4]. Enfin, Michel-Ange s'efforce de rompre la symétrie antérieure[5], tout comme Phidias, au Parthénon, avait abandonné la vieille symétrie des frontons[6].

Nous étonnerons-nous maintenant qu'un dieu de fleuve

[1] Phèdre.

[2] Romain Rolland, *op. l.*, p. 147.

[3] Muntz, HA., III, p. 452.

[4] On connaît la gaucherie de Michel-Ange dans la composition des reliefs et des groupes, Romain Rolland, *op. l.*, p. 144.

[5] Muntz, *l. c.*

[6] Notons encore chez Michel-Ange un défaut fréquent dans l'art classique de la Grèce : le manque de proportions exactes. Dans la Pietà de Florence, tous les personnages ne sont pas à la même échelle. Jésus et Joseph d'Arimathie sont des géants en comparaison des femmes ; la tête de Madeleine est beaucoup trop petite pour son corps. Muntz, HA., III, p. 403 ; mêmes défauts dans certaines statues de Montorsoli, *ibid.*, p. 432.

couché, modèle en terre qu'on attribue à Michel-Ange [1], éveille immédiatement en nous le souvenir du « Céphise » ou de l'« Illissus » du Parthénon ?

L'*idéalisme* de Phidias et celui de Michel-Ange se rencontrent; tous deux ne veulent travailler qu'en vue de l'éternel, et ne croient pouvoir le faire avec des objets passagers. Vasari n'avait pas tort de reconnaître dans son contemporain l'esprit des doctrines socratiques, dont l'effet est sensible sur sa conception de l'art [2]: le côté fugitif et changeant des choses lui déplaît; les seules réalités, ce sont les Idées éternelles [3].

Au Ve siècle ne sommes-nous pas aussi en pleine abstraction ? Au temps de Platon, la vraie réalité n'est pas celle qui tombe sous les sens, c'est celle de l'Idée, du monde intelligible. « Simplifier, généraliser, idéaliser, trois opérations qui sont une seule et même chose, et qui marquent profondément l'atticisme du Ve siècle dans ses diverses manifestations, les discours de Thucydide, les tragédies de Sophocle, les sculptures de Phidias » [4].

* * *

Nous voulons donc prouver que ces comparaisons tant de fois énoncées entre des artistes d'époques très différentes, non seulement sont fondées, mais que, bien plus, l'*évolution artistique se déroule partout suivant un rythme semblable*. Nous croyons fermement que ces « éternels recommencements » de l'art sont nécessités par la forme même de l'esprit humain et par les circonstances sociales dans lesquelles il vit, que « certaines lois naturelles pré-

[1] Gottschenski, *Ein original Tonmodell Michelangelos*, Münch. Jahrb. der bild. Kunst, I, 1906, p. 43 sq.

[2] Romain Rolland, *op. l.*, p. 140 sq.

[3] Sur l'influence platonicienne aux XVe-XVIe siècle, Monnier, *Le Quattrocento*, II, p. 75 sq. L'académie platonicienne.

[4] Courbaud, *Bas-relief romain*, p. 220.

sident au développement artistique des peuples, comme à leur développement social » [1].

Ce n'est pas là une idée nouvelle. Depuis Vico et ses « ricorsi » [2], on prétend que l'humanité ne fait que tourner dans un même cercle, et que « la répétition éternelle des mêmes choses est la loi la plus solide de l'histoire » [3]. De nombreux historiens et sociologues modernes [4] veulent fonder l'histoire sur la répétition des similitudes, et s'efforcent de trouver les lois de ce rythme [5].

« C'est une loi nécessaire, dit par exemple M. Lalo [6], que toute période classique est précédée d'un âge précurseur, et suivie d'une période de pseudo-classiques, disciples mal émancipés, amenant par réaction une génération romantique, après laquelle il n'y a plus de place que pour les incohérences d'une décadence, à moins que l'art ne trouve en soi les forces nécessaires pour se renouveler de fond en comble ». Et ailleurs : « Tout art qui se développe complètement et parcourt sa carrière sans être interrompu par quelque bouleversement extérieur, traverse invariablement *plusieurs phases dont l'ordre de succession et les caractères constitutifs étant constants sont susceptibles d'une étude scientifique* [7] ». C'est ce que cet auteur appelle « la loi des trois états esthétiques », qu'il vérifie quatre fois dans l'histoire musicale de l'Occident [8], dans quatre périodes chronologiques distinctes, en Grèce, dans l'art chrétien, dans celui du moyen âge, et dans l'âge moderne.

M. van Gennep croit aussi que : « dans des civilisations

[1] Pottier, CV., I, p. 20.

[2] Kleimm, *Vico als Geschichtsphilosoph und Völkerpsycholog.* 1906 ; Richard, *L'idée d'évolution dans la nature et l'histoire*, p. 285.

[3] Le Bon, *Lois psychologiques de l'évolution des peuples* (4), p. 121, 173.

[4] Cf. Xénopol, *Principes fondamentaux de l'histoire*, p. 13, 236.

[5] Sur cette question : Xénopol, *op. l.* ; Lacombe, *L'histoire considérée comme science* ; Nordau, *Le sens de l'histoire*, etc. Sur la philosophie de l'histoire : cf. tome II.

[6] *Les sentiments esthétiques*, p. 214 sq. ; cf. Deonna, *Peut-on comparer l'art de la Grèce à l'art du moyen âge*, p. 73. Cf. le tableau des différentes phases de l'évolution artistique tracé par J. d'Udine, *L'art et le geste*, p. 30.

[7] Lalo, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, p. 259.

[8] *Ibid.*, p. 261, 280.

ayant, pour leurs grandes lignes, suivi la même voie de développement, on doit pouvoir découvrir des identités de détail dans l'évolution de chacun des éléments qui constituent ces civilisations [1] ».

Ce que l'on a cru trouver dans l'histoire politique et sociale, dans l'histoire de la musique, on l'a remarqué aussi dans les arts plastiques. M. Bayet s'exprime en ces termes : « Les périodes d'origine, de splendeur, de décadence des arts, offrent chez la plupart des peuples certains traits communs. Qu'on prenne dans l'histoire de l'art les peuples vraiment originaux et qui nous sont assez bien connus, Grecs, Italiens, Français, on sera frappé de retrouver partout ces mêmes traits [2] ». M. Pottier a souvent soutenu cette thèse, et tout dernièrement encore affirme sa croyance : « Il y a donc des lois en art, et ce n'est pas trop se hasarder que de chercher, même dans les périodes de civilisation développée, des oscillations régulières qui régissent le mouvement général. C'est pourquoi l'art roman, l'art de la Renaissance, l'art moderne, revêtent si souvent avec des modifications et des nuances inévitables, les mêmes caractères que l'art antique et *la succession des styles s'opère dans le même ordre, avec les mêmes alternances.* D'une part, l'identité de conception chez les artistes, et d'autre part, la nécessité impérieuse des procédés techniques, ont amené des résultats semblables [3] ».

* * *

Voilà la thèse posée. Mais elle ne rencontre pas un assentiment unanime, bien au contraire, elle est souvent *fortement combattue* [4]. On ne nie pas qu'il existe des similitudes artistiques, mais on ne veut les voir qu'aux débuts de l'art, refusant de les constater dans les périodes avancées

[1] *Religions, mœurs et légendes*, III, *Chansons de gestes et poèmes homériques*, p. 165.

[2] *Précis d'histoire de l'art*, 1905, p. 11, 13 ; cité par Lalo, *op. l.*, p. 259.

[3] JS., 1910, p. 520.

[4] Xénopol, *op. l.*, p. 120, 213, 236 ; Nordau, *op. l.*, p. 72.

de la civilisation, et l'on s'élève contre la tendance à vouloir formuler des lois régissant les faits historiques[1].

« Personne ne saurait contester qu'il existe, chez tous les peuples de la terre, une certaine similitude entre les manifestations de même nature de l'esprit, attendu qu'il existe chez tous un fonds commun qui caractérise précisément l'être humain. Dans les premiers temps du développement des peuples, les caractères spéciaux de la race n'ont pas le temps de marquer de leur sceau les manifestations de l'esprit. C'est le côté général, humain, qui ressort, plutôt que le côté particulier de la complexion mentale. Par suite, les premiers pas que les peuples font dans l'histoire présentent une ressemblance assez prononcée. C'est cette ressemblance initiale de toutes les formes de la vie sociale qui a induit en erreur les sociologues, en leur faisant admettre l'idée fausse d'un développement identique non seulement chez tous les peuples de la terre, mais aussi dans le courant de l'histoire, développement qu'ils croient, pour cette raison, formulable en lois. Ils se sont laissés tromper par la ressemblance du commencement et ont conclu trop précipitamment que cette ressemblance est permanente. Car chez les peuples supérieurs, cette ressemblance initiale ne tarde pas à disparaître. Le caractère différent de chaque groupe ethnique paraît bientôt, le rôle des individus s'accentue »[2].

Sans doute, il est vrai que l'art, aux origines partout semblable[3], ne se différencie que progressivement. Pendant longtemps tout reste sur le même plan : il n'y a pas de différence entre les diverses techniques et on taille la pierre, le bois, on modèle l'argile, avec les mêmes procédés[4]; il n'y a pas encore de différenciation entre les types artistiques et le même motif convient à un mortel comme à un dieu ; il n'y a pas, même au temps de

[1] Xénopol, *op. l.*, p. 94, 201, 216 sq., 239, etc.

[2] Xénopol, *op. l.*, p. 212. Cf. Tarde : « Cette prétention d'enfermer les faits sociaux dans des formules de développement qui les contraindraient à se répéter en masse avec d'insignifiantes variations, a été jusqu'ici l'œuvre de la sociologie ». *Les lois sociales*, p. 25 ; Malagrin, *La psychologie sociale de Gabriel Tarde*, p. 137.

[3] Winckelmann le remarquait déjà : « Unter Egypten, Etrurien, und Griechen, wurd beim Ursprung der Kunst unter jedem Wolke kein Unterschied gewesen sein » ; cf. Justi, *op. l.*, II, 2, p. 114-5.

[4] Tome I, 4e, p. 421 ; II.

Phidias, d'individualisation des dieux et on ne les distingue pas les uns des autres par leurs traits, qui sont les mêmes que ceux des humains[1]; les caractères distinctifs des races, des âges de la vie, des individus n'apparaissent que tardivement, et parfois même, les traits de l'homme et ceux de l'animal se confondent[2]. Mais est-il juste de nier l'évidence des monuments et de prétendre qu'à partir d'un certain point de développement, il n'y a plus de ressemblance possible entre les différents arts?

On se refuse à admettre ces rythmes, ces marches parallèles, ces prétendues lois de développement des beaux-arts qui les assujettiraient à tourner dans le même cercle et à se répéter indéfiniment. « Il n'y a point d'évolutions parallèles, s'écrie Xénopol[3], l'évolution de la même forme ne se répète jamais dans le temps d'une façon identique. Chaque évolution est une forme unique et caractéristique. Une généralisation des développements de la même forme de la pensée, tels qu'ils se manifestent chez les différents peuples, ne peut être obtenue qu'au prix des sacrifices des différences qui les distinguent et qui en font des unités historiques distinctes ». M. S. Reinach est de cet avis : « Il faut étudier chaque monument en relation avec le temps qui l'a produit et se garder de chercher des ressemblances là où la mise en lumière des divergences est seule instructive. J'insiste sur ce point, parce que tous ceux qui s'occupent d'art antique sont un peu séduits par des comparaisons de ce genre »[4].

Tous les systèmes ont leurs dangers ; à synthétiser, on risque d'être emporté par son désir et de plier les faits à ses théories. « Les formules générales en archéologie ne peuvent guère être d'une vérité absolue. Même lorsqu'elles sont les résultats d'une étude approfondie et sûre, elles résument des faits qui ne sont pas exactement semblables et elles rappellent un peu ces portraits compo-

[1] Lange, *Darstellung des Menschen*, p. 159-60.

[2] Tome II.

[3] *Op. l.*, p. 235; cf. Deonna, *Peut-on comparer l'art de la Grèce à l'art du moyen âge*, p. 79.

[4] GBA., 1895, II, p. 150.

sites où se superposent les photographies de plusieurs personnes et qui donnent, dans une image un peu floue, les traits dominants du groupe, sans présenter aucun des individus[1]».

Il faut tenir compte des *différences* et personne ne prétend à une répétition identique des mêmes formes[2]. Malgré les nombreux points communs qu'une statue du XIIIe siècle présente avec une œuvre du Ve siècle grec, nul ne les prendra l'une pour l'autre. Personne ne confondra Phidias avec Michel-Ange, bien que les analogies entre les deux artistes soient frappantes dans la technique et dans l'esprit même de leurs œuvres. Mais il n'est pas moins vrai qu'au-dessus des nuances inévitables qui tiennent à la personnalité de l'artiste, au milieu dans lequel il vit, à sa race, il y a de fortes *ressemblances* qui ne peu-

[1] Brutails, *L'archéologie du moyen âge*. p. 146-7. « Il n'y a pas de penseur qui, en réfléchissant sur l'histoire de l'humanité, n'arrive à sa formule ; ces formules ne coïncident pas, et pourtant ne sont pas contradictoires. C'est qu'en effet il n'y a pas dans l'humanité deux développements absolument identiques. Il y a des lois, mais des lois très profondes ; on n'en voit jamais l'action simple, le résultat est toujours compliqué de circonstances accidentelles... « La ligne de l'humanité, dit Herder, n'est ni droite, ni uniforme ; elle se joue dans toutes les directions, présente toutes les courbures et tous les angles. Ni l'asymptote, ni l'ellipse, ni la cycloïde ne peuvent nous en représenter la loi ». De même qu'une classification n'explique qu'une seule série linéaire des êtres, et en néglige forcément plusieurs tout aussi réelles qui croisent la première et exigeraient une classification à part, de même toutes les lois n'expriment qu'un seul système de relation, et en omettent nécessairement mille autres... C'est comme un corps à trois dimensions projeté sur un plan. Certains traits seront conservés, d'autres altérés, d'autres complètement omis. Le moyen âge ressemble par certains côtés aux temps homériques, et qui voudrait pourtant appliquer à des états si divers la même dénomination ? » Renan, *L'avenir de la Science* (3), p. 270-2.

[2] Cette répétition des formes artistiques « nous ne devons pas nous attendre à la retrouver identique dans chaque période par rapport à l'âge homonyme des autres systèmes, pas plus que le naturaliste ne trouve identiques des phénomènes de croissance ou de reproduction chez un vertébré ou un insecte. Ces faits très différents ont cependant assez de caractères semblables pour présenter l'aspect d'une loi unique ; il n'y a jamais d'identité, mais il y a des similitudes dans le monde de l'histoire comme dans celui de la vie ». Lalo, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, p. 260.

vent s'expliquer autrement que par les lois psychologiques de l'esprit humain, se répétant le même dans les mêmes circonstances et suivant la même marche progressive.

* * *

Pourquoi refuserions-nous de soumettre l'art à ces mouvements rythmiques, à ces oscillations successives qui règlent tous les phénomènes de l'univers[1] ?

Partout nous trouvons des exemples de ces *régressions*, de ces *retours cycliques*, auxquels on pourrait appliquer cette phrase de Pline : l'anguille craint l'écrevisse plus que tout, cette dernière craint elle-même le polype, qui, vainqueur, est dévoré à son tour par l'anguille[2].

« Un monde limité, dit M. Poincaré[3], soumis aux seules lois de la mécanique, repasse toujours par un état voisin de son état initial ». La nature tend à revenir en arrière, à se répéter indéfiniment. La mer ronge les rivages que les fleuves reconstituent, et cette compensation, cet équilibre, ce balancement des effets et des causes, ce mouvement circulaire, avait déjà frappé les anciens[4]. En *biologie*, toute cause qui tend à produire une modification dans un organisme entraîne une réaction de cet organisme qui tend à s'opposer à cette modification. On tourne fatalement dans un cadre limité, et l'on revient

[1] Lalo, *op. l.*, p. 10 sq. ; Hirn, *Ursprung der Kunst*. p. 86 sq. ; Hœrnes, *Urgeschichte der bild. Kunst in Europa*, p. 27 sq.

[2] HN., IX, 185 ; cf. MRI., 1892, p. 30. A rapprocher ces représentations que l'on aima de tout temps, qui montrent l'interdépendance des êtres. Sur un vase grec, Ganymède poursuit un coq ; lui-même est poursuivi par Zeus, et ce dernier est aiguillonné par Eros ; cf. Reinach, *Répert. des vases*, I, p. 334, 4-5 ; sur une vieille gravure, une mouche est mangée par une araignée, celle-ci par un lézard, le lézard est happé par une cigogne que pique à la patte un serpent, et les villageois, qui accourent pour tuer le serpent, s'assomment mutuellement dans leur hâte.

[3] Rageot, *Les savants et la philosophie*, p. 36.

[4] *Ibid.*, p. 34.

rapidement au point de départ[1]. Houssay a recherché l'influence du régime carnivore sur les poules : à la première génération, les variations sont très nettes, puis elles diminuent avec les autres générations, et finalement on constate un retour en arrière au primitif état de choses[2]. Giard a beaucoup insisté sur les régressions organiques, qui aboutissent à une forme en apparence aussi simple que les formes originales; les orthonectidés sont des animaux microscopiques, découverts dans le corps de certains échinodermes et vers; on voulut voir dans ces organismes très simples un intermédiaire entre les animaux unicellulaires et pluricellulaires, jusqu'à ce que l'on eut découvert qu'en réalité ce sont des êtres pluricellulaires profondément simplifiés par suite de leur vie parasitaire, et ramenés à un état primitif[3]. De même, certains mollusques donnent l'illusion de formes primitives, alors qu'en suivant leur développement, on s'aperçoit qu'il y a comme un retour à un type ancestral[4].

Il en est de même pour les *phénomènes de l'intelligence :* il y a des régressions psychiques, et en présence de modes d'activité simples en apparence, il faut toujours se demander s'il s'agit bien d'une simplicité originelle ou s'il n'y a pas des vestiges d'une complexité passée[5]. En faut-il des exemples? L'esprit de l'enfant croît dans un ordre donné, mais la *déchéance de l'esprit* s'effectue aussi dans un ordre défini, inverse de celui dans lequel l'édifice fut construit : la première faculté qui s'évanouit, est la dernière qui survint ; c'est la loi de régression, et la vieillesse retourne petit à petit à l'enfance[6]; « c'est une

[1] Bohn, *La naissance de l'intelligence*, p. 164.

[2] *Ibid.*, p. 163; sur ces modifications, Delage, *Les théories de l'Evolution*.

[3] Bohn, *op. l.*, p. 336.

[4] *Ibid.*

[5] Bohn, *op. l.*, p. 337.

[6] Drummond, *L'évolution de l'homme*, p. 121, 124, 126 sq.; Richard, *L'idée d'évolution dans la nature et l'histoire*, p. 111 sq. (La loi de régression et la loi d'adaptation); p. 284 sq. (La loi de régression en psychologie sociale); ex. divers de régressions de mœurs, etc.

régression du plus nouveau au plus ancien, du complexe au simple, du volontaire à l'automatique [1] ».

Faut-il dire avec Nordau [2] que la *littérature*, la *musique* des auteurs contemporains, traités par lui de « dégénérés », est aussi un retour à un état de choses depuis longtemps oublié, une régression à des formes lointaines qu'ils prennent pour l'avenir? « Loin d'être l'avenir, c'est le passé le plus oublié, le plus fabuleux. Les dégénérés balbutient et bégaient au lieu de parler. Ils poussent des cris monosyllabiques au lieu de construire des phrases grammaticales et systématiquement articulées. Ils dessinent et peignent comme des enfants qui salissent, de leurs mains polissonnes, les tables et les murs. Ils font de la musique comme les hommes jaunes de l'Extrême-Orient. Ils confondent tous les genres d'art, et les ramènent aux formes primitives, avant que l'évolution les eut différenciées ». On reconnaît dans ces phrases ardentes l'exagération de cet écrivain. Mais le fond de l'idée est juste. Lalo, qui rapproche des réformes de Wagner les essais musicaux des primitifs florentins, affirme lui aussi que l'art des débuts ressemble souvent à l'art des périodes très civilisées. « L'incohérence des débuts doit ressembler du dehors à la complication organisée qui termine toute évolution, comme l'extrême analyse ressemble à l'extrême confusion. Ainsi dans l'art, le premier et le dernier âge sont tous les deux par rapport à ce qui précède et ce qui suit, une complication et même une incohérence à certains égards [3] ».

L'histoire du langage offre de frappants exemples de ces rythmes circulaires, où un mot, après une longue évolution, revient à son point de départ. La langue classique avait changé *perfacere* en *perficere*, *displacere* en *displicere;* la langue vulgaire, réagissant par l'analogie sur la

[1] Ribot, cité par Rageot, *op. l.*, p. 127 ; il est curieux de constater que les enfants croient instinctivement à ce processus inverse ; pour eux, les vieillards se rapetissent et doivent redevenir des bébés. Sully, *Etudes sur l'enfance*, p. 148 sq.

[2] *Dégénérescence*, II, p. 244, 556.

[3] *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, p. 280.

phonétique, a recréé sur le modèle de *facere*, *placere*, si voisins encore par le sens et le son, perfacere, displacere, dans les mots parfaire, déplaire[1]. C'est le phénomène de recomposition, dont le champ a été très vaste en latin vulgaire. De même, dans le français d'aujourd'hui, *minutieux*, dans le peuple de Paris, devient *menutieux;* l'analogie populaire a retrouvé involontairement *menu* dans ce mot.

Les langues germaniques présentent un changement consonantique spontané, que les linguistes désignent sous le nom de « Lautverschiebung ». Dans ces langues, et dans les autres groupes de la famille indo-européenne, il y a beaucoup de radicaux communs, qui à l'origine étaient identiques. Or les mots qui, en grec, latin, etc., ont une consonne sonore (b, d, g) se retrouvent invariablement dans les plus anciens dialectes germaniques (anglo-saxon, gothique) avec une consonne sourde de la même famille (b = p ; d = t ; g = k) ; quant aux consonnes sourdes, elles ont cédé la place aux aspirées correspondantes (p = ph ; f ; t = th ; k = kh ; gh). A leur tour les aspirées se sont transformées en sonores (ph = b ; th = d ; kh = g) et l'on revient au point de départ. Prenons comme exemple le mot φρατωρ, qui donne brothar (anglo-saxon et gothique) ; au moyen âge, il y a une deuxième permutation de consonnes, th = d ; d = t ; t = ts, et brother devient bruder. Mais une troisième évolution s'accomplit de nos jours ; les consonnes k, p, t, sont aspirées en anglais comme en allemand, et les sonores allemandes b, g, d, w, sont devenues à peu près identiques aux sourdes normales p, k, t. Donc, après trois cycles successifs, l'allemand, pour bien des mots, est revenu au point de départ et l'on retrouve par exemple le t de frater à la fin des trois étapes, brudhar, bruder, bruter[2].

Tout comme dans l'art, il existe donc de grandes analogies entre les évolutions des différentes langues, et les mêmes conditions qui président ici au changement des

[1] Dauzat, *La vie du langage*, p. 133.
[2] *Ibid.*, p. 67 sq.

sons, et qui peuvent paraître à première vue bizarrement compliquées, se retrouvent là similaires, sinon identiques, parce qu'elles correspondent à des nécessités physiologiques semblables. Et les analogies qui existent dans l'espace se retrouvent aussi dans le temps. *Une langue repasse* souvent, au cours de son histoire, *par les évolutions qu'elle a connues plusieurs siècles auparavant*[1]. Le langage, dans ses transformations multiples, au lieu de suivre une trajectoire rectiligne, obéit à une évolution cycloïde, en passant et repassant, à des siècles de distance, par des phases analogues et parallèles[2].

Mais à quoi bon donner d'autres exemples de ces retours ? On les trouverait dans bien d'autres domaines. Dans l'*histoire des théories scientifiques*, on verrait revenir, après bien des détours, les idées qui avaient été abandonnées pendant longtemps ; on constaterait le même fait dans les *idées sociales*[3]...

En résumé, nous pouvons considérer l'art comme évoluant suivant un rythme défini[4], qui ramène des tendances et des formes semblables, sinon identiques, à des siècles d'intervalles ; pour nous servir d'une image qui n'est pas entièrement exacte[5], mais rend approximativement compte de cette marche régulière, nous dirons que l'évolution de l'*histoire de l'art peut être comparée à*

[1] Danzat, *op. l.*, p. 60.

[2] *Ibid.*, p. 5 ; Rondet, *Eléments de phonétique générale*, 1911, compare le déterminisme linguistique à celui des arts, cf. Revue d'Ethnographie, 1911, p. 115.

[3] Vilfredo Pareto, *Le mythe vertuiste*, 1911, p. 135-6.

[4] C'est ce que disait Tarde à propos du progrès, Matagrin, *La psychologie sociale de Gabriel Tarde*, p. 321.

[5] « Si, maintenant, on compare entre elles les diverses civilisations, on constate qu'il est impossible de les classer suivant une ligne qui irait de l'inférieur au supérieur ; chacune d'elles est inférieure à d'autres sur certains points et supérieure à d'autres sur d'autres points. J'avais autrefois trouvé très juste l'image de l'hélice : la civilisation humaine aurait progressé suivant un mouvement hélicoïdal et vertical. C'est une aberration. Aucun schéma ne peut rendre avec précision ce fait que, somme toute, toutes les civilisations s'équivalent dès qu'on tient compte de tous leurs éléments et de toutes leurs conditions sans exception ». Van Gennep, *Religions, mœurs et légendes*, II, p. 216. Ci-dessus, p. 30, note 1.

une spirale où chaque spire se superpose à celle qui est au-dessous, sans jamais la toucher, comme chaque période se superpose à la période antérieure.

*
* *

C'est ce que je vais tenter de prouver. On remarquera que ce n'est pas une construction *a priori*, comme le sont la plupart des systèmes antérieurs, qui pour cela même ont pu facilement prêter à la critique. Ce fut le cas, entre autres, pour la « Philosophie de l'art », de Taine, qui « explique par des lois fabriquées au gré de l'auteur, après coup, le développement nécessaire de l'art. Mais, au lieu de procéder par larges synthèses qui reconstruisent le monde entier *ab ovo*, on s'aperçoit qu'il vaut mieux s'appuyer sur des analyses de détails, bien conduites et consciencieusement faites, d'où peuvent sortir quelques vérités générales » [1].

*
* *

Nous passerons sous silence l'art de certains pays. Ce n'est pas à dire qu'il ne s'y soit développé suivant le rythme que nous allons constater ; mais je veux limiter cette enquête à quelques périodes déterminées, qui seront des exemples d'autant plus probants que leur art a évolué dans les mêmes contrées, et qu'elles s'enchaînent sans lacune les unes aux autres.

Et cependant, dans *l'art égyptien*, on pourrait sans doute rencontrer — M. von Bissing l'a montré pour les origines [2] — les mêmes lois qui ont régi le développement de l'art en Grèce. On a dit des sculptures d'Hiérakonpolis que « par une curieuse anticipation, quelques têtes fémi-

[1] Poitier, JS., 1910, p. 520.
[2] RA., 1910, I, p. 244 sq.

nines sont presque identiques aux têtes grecques archaïques, dont elles sont cependant séparées par un intervalle de près de quarante siècles »[1].

J'ai souvent relevé, dans *l'art chaldéen*[2], la même évolution qu'en Grèce, par exemple dans le « sourire archaïque » ou le « profil grec », et ces ressemblances ont frappé plusieurs fois le fin connaisseur des antiquités chaldéennes qu'est M. Heuzey : « Supposez, dit-il[3], cette tête découverte ailleurs que dans un milieu tout chaldéen, jamais, ni sa face un peu plate, ni son menton un peu carré, n'auraient suffi à la faire distinguer des types de l'antiquité classique »... « La grande surprise, dit-il encore à propos d'un autre fragment, est de voir les traits réguliers du visage achever, jusqu'à un certain point, la ressemblance avec le type grec : grands yeux dessinés en amande, nez parfaitement droit, bouche au sourire délicat, menton ferme, cou bien dégagé dans le quintuple collier qui l'enserre. Nul doute que, dès cette époque, le seul progrès du goût n'ait amené la sculpture chaldéenne, par l'atténuation graduelle du type national, à une conception toute voisine du profil hellénique »[4].

Je négligerai les arts de bien d'autres peuples encore, pour ne m'arrêter qu'à ceux de l'Europe, des temps les plus anciens jusqu'à nos jours. Cette évolution de l'art, nous allons la partager en plusieurs périodes nettement définies.

[1] RA., 1900, II, p. 310.

[2] Tome II.

[3] *Catalogue des antiquités chaldéennes*, p. 246.

[4] *Ibid.*, p. 249. « Elle a toute la saveur d'une œuvre grecque exécutée au temps des Pisistratides », Pottier, Rev. de l'art anc. et mod., 1910, I, p. 49.

II

LES QUATRE PÉRIODES

« Il n'y a pas eu un seul moyen âge, mais deux, dont le premier a étouffé ou du moins dispersé la civilisation crétoise et mycénienne, comme le second a rejeté la civilisation romaine en Orient, où elle s'est imprégnée et fortifiée d'éléments nouveaux. Chacune de ces périodes d'obscurité et d'apparente décadence a été produite par la même cause : l'invasion des tribus du Nord de l'Europe dans le bassin de la Méditerranée. Et comme, suivant toute apparence, les peuples de la Crète et de l'Argolide étaient également descendus du Nord de l'Europe, il doit y avoir eu un troisième moyen âge, plus ancien encore, à l'aurore de la civilisation minoenne ».

S. Reinach, GBA., 1904, II, p. 23.

L'art quaternaire paléolithique. — La civilisation égéenne. — Les civilisations grecque et romaine. — La civilisation chrétienne.

a) L'art quaternaire paléolithique.

Nous le connaissons encore trop mal pour pouvoir suivre en détail les diverses étapes de son développement [1], et l'évolution de l'art paléolithique ne peut être tracée que dans ses très grandes lignes, comme l'a fait M. l'abbé Breuil [2]; on peut y discerner une période archaïque et une période de style libre [3], on saisit la stylisation progressive des motifs naturalistes [4].

Mais tel qu'il se présente dans son ensemble, c'est un art bien au-dessus des dessins et barbouillages des sauvages et des écoliers, à propos duquel M. Mortillet a dit que « si c'est l'enfance de l'art, ce n'est pas l'art de l'enfant [5] ». Est-ce bien l'enfance de l'art ? « Ses plus beaux produits sont le terme final d'un long progrès... il a fallu des séries de générations pour qu'il pût apprendre à dessiner correctement la silhouette d'un animal avec un silex pointu, pour que ses premiers essais, ses premiers griffonnages arrivassent à la hauteur de véritables œuvres d'art [6] ». Alors, le dessin avait déjà acquis un surprenant degré de développement; les gravures et peintures de ces artistes anciens témoignent de leur habileté, de leur amour sin-

[1] Déchelette, *Manuel d'archéologie préhistorique*, I, 1908.

[2] Cartailhac-Breuil, *La caverne d'Altamira*, 1906 (cf. A., 1909, p. 390 sq.); Morgan, *Les premières civilisations*, p. 133, note 3 (référ.); Breuil, *L'évolution de l'art quaternaire*, RA., 1909, I, p. 378 sq.

[3] Déchelette, *op. l.*, p. 213.

[4] *Ibid.*; Breuil, *La dégénérescence des figures d'animaux en motifs ornementaux à l'époque du renne*, A., 1906, p. 125, 411; 1907, p. 16; CRAI., 1905, p. 105; Cf. Deonna, *Comment les procédés inconscients d'expression.....* p. 27; Morgan, *op. l.*, p. 133.

[5] Cf. Reinach, *Epoque des alluvions et des cavernes*, p. 171.

[6] Id., *Apollo*, p. 5-6; Morgan, *op. l.*, p. 132, 496.

cère pour la nature, et de leur profond esprit d'observation [1].

Le caractère qui frappe dans cet art, a-t-on dit, c'est son isolement. « On ne voit pas de traditions plus anciennes d'où il dérive, ou de tradition plus récente qui lui doive son origine [2] ». Cela était vrai jadis. Mais, au fur et à mesure que nous le connaissons mieux, nous voyons que son isolement est factice, qu'en réalité, il a passé, comme tout autre art, par les premiers essais informes et grossiers, qui sont aux débuts de toute manifestation artistique. Et déjà, nous voyons que la lacune, l'hiatus que l'on supposait séparer le paléolithique du néolithique, parce que les chaînons intermédiaires nous manquaient, n'est qu'une illusion [3]. « Les hiatus archéologiques, comme les cataclysmes géologiques, doivent être relégués dans le magasin des vieilles théories [4] ». Il n'est plus nécessaire de faire appel à l'hypothèse d'une invasion subite, d'une conquête effectuée par un autre peuple apportant avec lui une culture différente, pour expliquer la disparition de cet art [5] ; il n'est plus nécessaire de songer à une catastrophe [6], à laquelle seul le raccourci des temps a fait songer.

Il n'y a point de hiatus, mais l'art a changé. On chercherait en vain à l'époque néolithique la moindre survivance de l'art des chasseurs de rennes.

« Peintures pariétales, nombreuses représentations d'animaux sur des matières dures en ronde bosse ou en bas-relief,

[1] Sur ces divers traits de l'art quaternaire : entre autres, Péralté, *Réflexions d'une artiste sur les dessins de la caverne d'Altamira*, 1909 ; cf. A., 1910, p. 196.

[2] Reinach, *Epoque des alluvions*, p. 168-9.

[3] Contre la théorie de l'hiatus paléolithique : Déchelette, *op. l.*, I, p. 309 sq. (La question de l'hiatus) ; Munro, *On the transition between palaeolithic and neolithic civilization in Europa*, The arch. Journal, 1908, p. 205 sq. ; Sophus Muller, *L'Europe préhistorique*, p. 16 ; A., 1894, p. 19 ; RA., 1905, II, p. 180.

[4] A., 1909, p. 580.

[5] Morgan, *op. l.*, p. 496.

[6] « Quand on retrouve les traces d'une civilisation nouvelle, elle se montre d'abord avec des caractères de grossièreté et de misère qui laissent deviner les catastrophes d'où elle sortait », Reinach, *Apollo*, p. 9.

toutes les productions dont nous avons admiré le naturalisme si vivant ont disparu avec les derniers représentants de la faune boréale. Une sorte de *moyen âge* succède à la brillante époque du Renne... La sculpture en ronde bosse revêt alors dans le sud de la Gaule une forme plus barbare et plus grossière que les premiers essais des imagiers de Brassempouy ou de Brünn [1]». ... En réalité, c'est presque une nouvelle humanité qui commence, et si celle des temps quaternaires avait mis des milliers d'années à évoluer jusqu'à produire de véritables œuvres d'art, il faudra attendre au moins trente ou quarante siècles avant que des œuvres d'art dignes de ce nom soient exécutées dans notre pays [2]».

La première période est terminée, et l'art, retombé au même niveau qu'aux temps les plus reculés, va recommencer son mouvement ascensionnel.

* * *

b) La civilisation égéenne.

C'est dans le bassin oriental de la Méditerranée qu'on peut le mieux examiner le développement suivant, depuis les grossiers essais de la civilisation néolithique [3]. Deux groupes de vestiges néolithiques ont surtout grande importance [4]: celui de Crète [5], dans les couches les plus profondes des palais de Cnossos [6] et de Phaestos [7], ainsi

[1] Déchelette, *op. l.*, p. 583; II, p. 410-1, 485; Morgan, *op. l.*, p. 146; Reinach, *Epoque des alluvions*, p. 168-9; id., *Cultes*, I, p. 146-7.

[2] Reinach, *Apollo*, p. 9.

[3] Sur la civilisation néolithique en Grèce, Déchelette, *op. l.*, II, p. 42, note 1 (référ.).

[4] Fimmen, *Zeit und Dauer der kretisch-mykenischen Kultur*, p. 11 (référ.).

[5] Fimmen, *op. l.*, p. 12; Mosso, MA., XIX, 1909, p. 195 sq.; 211 sq.; id., *Origini della civilizzazione mediterranea*, p. 58 sq.; Hawes, *Crete, the forerunner of Greece*, p. 13 sq.

[6] Mosso, *l. c.*; JHS., 1903, p. 158 sq.

[7] ABSA., VI, p. 6 sq.; *Rendiconti dei Lincei*, XVI, p. 265 sq; Mosso, *Escurzioni*, p. 3 sq.; id., *Origini*, p. 30 sq.; MA., XIX, p. 141 sq.

qu'à Magasa près de Paläkastro [1] ; celui de la Grèce continentale, spécialement en Thessalie [2].

Le néolithique crétois présente le plus d'intérêt, car c'est de lui que va sortir la brillante civilisation minoenne. La grossière figurine de femme en terre cuite trouvée dans les substructions de Phaestos [3] est l'ancêtre de la gracieuse prêtresse d'Haghia Triada, protégeant ses regards contre l'éclat de la divinité [4], ou des agiles acrobates de Cnossos. Les ornements géométriques des vases les plus anciens annoncent le décor élégant des potiers du minoen moyen et récent. Pendant des siècles, l'art va se développer [5] en Crète et dans les régions avoisinantes, pour célébrer son apogée par ces monuments que nous admirons [6].

Mais cette civilisation, dont on a pu suivre l'évolution ininterrompue, décline et s'affaisse définitivement vers l'an 1200 avant notre ère [7]. Sa ruine est amenée, comme le sera celle de l'empire romain, non seulement par des invasions, mais par cette loi fatale qui veut qu'une période de puissance et d'expansion ait un temps limité, et par un ferment interne de dissolution [8]. Car les invasions des Doriens n'ont fait que porter le dernier coup à un état dont la décadence artistique avait déjà commencé [9].

[1] ABSA., XI, p. 263 sq.

[2] Fimmen, *op. l.*, p. 11 sq. (référ.) ; Wace-Droop-Thomson, *Early civilisation in Northern Greece*, Annual of arch. and Anthrop., Liverpool, Institute of arch., 1908, 1, p. 118 ; cf. A., 1909, p. 405. A Céphalonie, RA., 1911, I, p. 323.

[3] MA., XIX, p. 152, fig. 8 ; Mosso, *Escurzioni*, p. 214, fig. 119.

[4] Mosso, *op. l.*, p. 48, fig. 26.

[5] Sur les différentes périodes chronologiques de la civilisation minoenne : Fimmen, *op. l.*, p. 3 sq. ; Déchelette, *op. l.*, II, p. 54 sq. ; Morgan, *op. l.*, p. 253, note 1 ; Hawes, *op. l.*, p. 18 sq.

[6] Sur la civilisation égéenne, cf. les ouvrages récents de Dussaud, *Les civilisations préhelléniques*, 1910 ; Déchelette, *op. l.*, II, p. 39 sq. (référ.) ; von Lichtenberg, Die ägäische Kultur, 1911.

[7] Cf. en dernier lieu, Beloch, *Origini cretesi*, Ausonia, 1909, IV, p. 219 sq. (III, *La conquista greca*, p. 229 s.)

[8] Sophus Muller, *op. l.*, p. 87.

[9] Cf. cependant Pottier : « L'invasion dorienne arrêta en plein essor le développement et la diffusion de l'art égéen », *Problème de l'art dorien*, p. 45 ; Deonna, *Peut-on comparer l'art de la Grèce à l'art du moyen âge*, p. 49.

Il faut répéter, à propos de l'art minoen, ce qui a été dit pour le paléolithique : les fresques de Cnossos, de Phaestos, d'Haghia Triada, les statuettes, les reliefs, ne sont pas les produits d'un art rudimentaire [1], mais bien ceux d'un art adulte [2]. Il y a là une évolution complète, avec progrès, grandeur et décadence, et l'on peut voir nettement la civilisation s'élever d'un humble point de départ pour culminer, puis décliner vers la grossièreté de la fin, qui ressemble tant à celle des débuts.

* * *

c) La civilisation grecque et romaine.

C'est maintenant *le moyen âge hellénique* [3], période de nuit artistique, comme après la civilisation du renne ou après la ruine romaine. Assurément, il ne faudrait pas croire à une rupture complète entre le mycénien et le géométrique : les survivances de l'un à l'autre sont nombreuses [4] et, là encore, il n'y a pas d'hiatus.

Mais, cependant, l'art mycénien n'est pas « le premier chapitre ou, plutôt, la préface de l'art grec classique » [5]. La Grèce antérieure à l'invasion dorienne est bien différente de la Grèce classique, elle semble presque un autre

[1] Sophus Muller, *op. l.*, p. 83 : « Malgré toute cette habileté manuelle, malgré tout ce qu'on a su réaliser, la civilisation mycénienne peut encore être appelée une civilisation primitive ».

[2] Paribeni, MA., 1908, XIX, p. 68.

[3] Expression créée par Bergk, *Histoire de la littérature grecque ;* cf. A., 1893, p. 727, note 1, et non par M. S. Reinach, comme le dit M. Lechat, SA., p. 19, note 3. Elle a fait fortune, et l'on parle couramment de moyen âge, pour désigner les siècles d'obscurité artistique qui suivent l'invasion dorienne. Sophus Muller, *op. l.*, p. 122 ; Reinach, *Apollo*, p. 34 ; M. Pottier, tout en s'en servant lui-même, Rev. de Paris, 1902, 2, p. 176, a montré que ce terme ne devait pas être employé avec trop de rigueur. *Le problème de l'art dorien*, p. 44 sq. ; Deonna, *Les « Apollons archaïques »*, p. 5, note 1 ; id., *Peut-on comparer l'art de la Grèce à l'art du moyen âge*, p. 49.

[4] M. Pottier en a donné de nombreux exemples, *op. l.*, p. 38 sq. ; BCH., 1907, p. 238, 248. Cf. Tome II, Les survivances.

[5] Perrot, HA., VI, p. 13, 1909.

pays[1]. M. Pottier, après avoir montré les attaches qui unissent les deux périodes, insiste quand même sur la nécessité de les séparer nettement l'une de l'autre. « Je ne puis, pour ma part, céder au mouvement qui emporte beaucoup d'historiens et qui conduit à une complète identification de l'art grec depuis les lointaines céramiques de Santorin jusqu'aux œuvres du Ve siècle... Je trouve, pour ma part, autant de dissemblances entre les vases de Vaphio et l'amphore attique de Nessos, entre les fresques de Cnossos et la frise du Parthénon, qu'entre la colonne Trajane et le portail de Notre-Dame »[2]. Et ces différences peuvent être constatées aussi dans les mœurs, tels que les rites funéraires ou le costume[3].

L'art retourne à la barbarie[4] :

« Après la période préhellénique et avant la période hellénique, la Grèce traversa des siècles de nuit... et quand elle en sortit, ce fut moins un réveil qu'un premier éveil, moins une Renaissance, c'est-à-dire un retour au passé retrouvé, qu'un recommencement de tout. Pour la sculpture, particulièrement, il n'est pas douteux que, postérieurement à l'invasion dorienne, tout recommence : les anciens sculpteurs en sont revenus... aux instruments les plus imparfaits, aux premiers balbutiements de l'art et, à la fin du VIIe siècle, leurs productions ne sont pas encore remontées au niveau de celles des préhellènes, outre qu'elles seront visiblement inspirées d'un esprit très différent »[5].

Chose curieuse, la marche de l'art va être la même qu'à partir du paléolithique[6] ou du néolithique. A la place du

[1] Lechat, SA., p. 17.

[2] Rev. de Paris, 1902, 2, p. 176 sq.

[3] Sur les différences du costume homérique avec le costume minoen : Abraham, *Greek Dress*, p. 15 sq. On a cependant voulu prouver que le costume de la Grèce géométrique dérive directement de celui de la Grèce égéenne. Pottier, *Problème de l'art dorien*, p. 39.

[4] « L'invasion dorienne... rendit à leur barbarie native les populations du continent grec, qui n'avaient rien perdu de leurs qualités originales et primesautières. Elles continuèrent, dans un style barbare, ce que leur avait enseigné les modèles égéens ». Pottier, *op. l.*, p. 46.

[5] Lechat, SA., p. 19.

[6] Hœrnes, *Urgeschichte der Kunst*, p. 169.

Fig. 6. — Statue dédiée par Nicandra. Musée d'Athènes.

décor si vivant des céramistes minoens, l'ouvrier trace sur les vases du Dipylon des silhouettes semblables à celles que peignaient les potiers néolithiques de l'Egypte[1] ou de l'Europe, plus vieux de quelques milliers d'années. La liberté d'attitudes des acrobates ou de certaines statuettes de bronze minoennes est oubliée, et ce sont de grossières statues, où l'on retrouve instinctivement les formes primitives de la planche et de la poutre[2] *(fig. 6)*. On est revenu aux schémas des débuts, semblables à ceux de la période précédente. Et, de nouveau, l'art va s'élancer en avant, à travers les siècles de la civilisation grecque, sortir peu à peu de la barbarie, de l'archaïsme, produire au Ve et au IVe siècles des chefs-d'œuvre, traverser l'époque hellénistique et gréco-romaine, léguer à Rome son héritage et, après ce grand effort, s'acheminer vers la décadence, jusqu'au moment où les Barbares renverseront un empire déjà croulant et un art dégénéré. La troisième phase est terminée et une nouvelle période va s'ouvrir, qui nous conduira de l'art enfantin et rudimentaire du haut moyen âge jusqu'à la pleine maturité des temps modernes.

* * *

d) La civilisation chrétienne.

Dans les premiers siècles du moyen âge, ce fut un retour en quelque sorte à d'anciennes traditions, un recul de plusieurs milliers d'années[3]. La nuit artistique, cons-

[1] Sur le développement de la poterie préhistorique en Egypte, A.-J. Reinach, *L'Egypte préhistorique*, p. 32 (référ.).

[2] « Signe de barbarie et de recul, on retourne de la statuette cylindrique à la figurine en galette, en planche », Pottier, *Diphilos*, p. 47.

[3] Michel, HA., I, 2, p. 815. « La chronologie n'est presque rien dans l'histoire de l'humanité. Un concours de causes peut obscurcir de nouveau la réflexion et faire revivre les instincts des premiers jours. Voilà comment à la veille des temps modernes, et après les grandes civilisations de l'antiquité, le moyen âge a rappelé de nouveau les temps homériques et l'âge de l'enfance de l'humanité », Renan, *L'avenir de la Science* (3), p. 2 : Van Gennep, Chansons de geste et poèmes homériques, *Religions, mœurs et légendes*, III, p. 160 sq ; id., Mercure de France, 1911, p. 618 ; ci-dessus, p. 30, note 1.

tatée plusieurs fois déjà, après la civilisation quaternaire et après la civilisation égéenne, reparaît. Si l'art industriel conserve le souvenir des traditions antérieures, comme ce fut déjà le cas lors de la transition du monde mycénien au monde géométrique, si les mosaïstes, les miniaturistes, les peintres, les orfèvres, forment le trait-d'union entre les deux périodes, du moins, au point de vue technique, leurs œuvres sont en pleine décadence [1] ; quant au grand art, à la plastique, elle a sombré dans le néant. « Entre les derniers ateliers des sculpteurs de sarcophages latins et gallo-romains, héritiers dégénérés des traditions antiques et les premiers imagiers des églises romanes, une interruption plus de cinq fois séculaire se produisit dans l'interprétation plastique en ronde bosse des grands faits de l'histoire biblique et des symboles de la foi », et le même phénomène, que l'on constate en France, peut être remarqué partout ailleurs [2]. Quand la sculpture reparaît, elle produit des œuvres aussi grossières qu'après la chute du monde égéen. Regardez les plus anciens documents que nous possédons, ces reliefs, ces briques historiées des IXe et XIe siècles : « tout sentiment de la forme vivante et de la figure humaine y paraît complètement aboli ; les yeux démesurés, souvent au milieu du front, la longueur du nez occupant plus de la moitié du visage, les oreilles grossièrement formées par deux petites anses ou monstrueusement développées, les mains et les pieds hors de toutes proportions, comme si l'ouvrier avait mesuré les dimensions des parties à la difficulté de leur exécution ; tels sont les caractères de ces ouvrages qu'on ne saurait comparer qu'à des essais enfantins ou aux bonshommes de pain d'épices des foires populaires [3] ».

Les causes de cette transformation furent sans doute analogues à celles qui amenèrent la chute de la civilisation égéenne [4]. L'art romain depuis des siècles tendait à

[1] Michel, *op. l.*, p. 589.
[2] *Ibid.*, p. 670 (Italie).
[3] *Ibid.*, p. 590-1.
[4] Hartmann, *Der Untergang der antiken Welt*, 1910.

la décadence : l'habileté technique, depuis le IIIe siècle après notre ère, se perdait graduellement, et l'ouvrier retrouvait involontairement les procédés des arts primitifs, tels que la frontalité, la figure campée de face, la perspective par superposition [1] ; le décorateur des vases peints gallo-romains traçait les mêmes ornements géométriques qu'avait aimé le potier du Dipylon [2] ; en un mot, on s'acheminait vers un recommencement artistique. Les circonstances sociales y prêtaient : l'établissement de races barbares, comme jadis les Doriens, étrangères à tout art monumental et à toute sculpture [3] ; la résistance de la pensée chrétienne contre un art qui pendant long temps avait été au service des païens et restait le dernier asile des démons [4].

Mais, comme l'art grec était sorti des œuvres grossières de la période géométrique, ainsi l'art chrétien va quitter les longs tâtonnements des ateliers primitifs pour aboutir aux formes originales des époques romane et gothique ; à leur tour, celles-ci céderont la place à l'art de la Renaissance, qui nous amènera, après des vicissitudes diverses, à l'art contemporain.

* * *

Ce sont là les *quatre grandes périodes* de l'histoire de l'art, et c'est en elles que nous allons chercher

[1] J'ai étudié ces régressions dans le tome II. Cf. ce que dit M. Diehl à propos de l'art byzantin du VIe siècle : « Les types perdent l'aspect antique, les proportions classiques s'altèrent ; les mouvements, la démarche rappellent les formes de l'art assyrien et de l'art persan ; les libres allures hellénistiques se raidissent, les formes deviennent plus sèches et plus anguleuses. Enfin, le relief s'aplatit, la science du raccourci se perd, la perspective déformée est appliquée à rebours... au total, des signes de décadence apparaissent ». *Manuel d'art byzantin*, p. 286.

[2] RA., 1895, I, p. 209 sq. ; Pottier, *A propos des vases de Genève*, REA., 1908, p. 341.

[3] L'art celtique était hostile, a-t-on dit, par raisons religieuses peut-être, à la représentation anthropomorphique. On remarquera qu'on a voulu expliquer l'absence de sculptures figurées en Europe, dès l'époque néolithique, par le même motif, et que c'est un rapprochement de plus à établir entre les débuts de la période II et ceux de la période IV. Cf. Tome I, p. 197.

[4] Michel, HA., I, 2, p. 592 sq.

nos éléments de comparaison, considérant que chacune, partie d'un point de départ semblable, s'est développée suivant le même rythme logique, et, au cours de son évolution, a produit des formes d'art analogues.

Je ne pense pas que l'on conteste cette ressemblance initiale qui a été plusieurs fois relevée par divers auteurs,

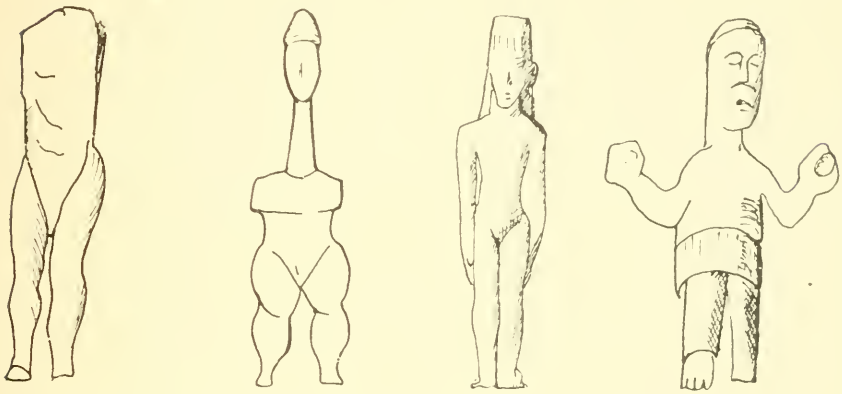

Fig. 7.

1. Ivoire *paléolithique* de Laugerie-Basse. Hoernes, *op. l.*, pl. II, 1.
2. Idole *énéolithique* des Cyclades. Muller, *Nacktheit...*, pl. II, 3.
3. Ivoire du Dipylon, époque *géométrique*. Perrot, HA., VII, p. 145, fig. 25.
4. Chapiteau de S. Papoul. Michel, HA., I, 2, p. 598, fig. 322.

et qui est naturelle, puisque les mêmes formes instinctives se retrouvent dans les arts primitifs ou en décadence technique[1]. Je ne vois pas, pour ma part, une bien grande différence entre : *a*) une figurine quaternaire de Brassempouy, de Laugerie-Basse ou de Menton[2];

[1] J'ai suffisamment insisté sur ce point dans le Tome II pour trouver inutile d'y revenir ici.

[2] Déchelette, *Manuel d'arch. préhist.*, I, p. 215, fig. : Hœrnes, *Urgeschichte der Kunst*, pl. II.

b) une statuette néolithique de Crète[1], de Chypre[2] ou d'Egypte[3] ; *c)* un ivoire du Dipylon ou une terre cuite géométrique[4] ; *d)* une œuvre du début du moyen âge[5] (*fig.* 7).

Ceci admis, nous allons rapprocher ces périodes les unes des autres, autant que faire se peut quand il s'agit d'époques aussi mal connues que les périodes *a* et *b*, dont le développement régulier nous échappe encore, parce que la chronologie respective de leurs monuments n'est pas encore bien établie, ou parce que ces monuments qui s'échelonnent sur plusieurs milliers d'années ne sont pas assez nombreux pour permettre d'obtenir une vue aussi claire que pour les civilisations grecque et moderne (*c* et *d*). Dès à présent, indiquons dans le schéma suivant les correspondances que nous voulons établir :

. . . . . paléolithique . . . . . .
néolithique . . . . . apogée de l'art minoen.
géométrique grec . . VIe s. . . Ve s. . . IVe s. . . art hellénistique.
début du moyen âge . . . . . XIIe s. XIIIe s. XIVe s. XVe s.
XVIIIe s.

[1] Cf. p. 44.
[2] Dussaud, *Les civilisations préhelléniques*, p. 220 sq.
[3] Capart, *Les débuts de l'Art en Egypte*. p. 151, fig. 109; 160, fig. 116, etc.
[4] Perrot, HA., VII, p. 142 sq.
[5] Michel, HA., I, 2, p. 589 sq.

III

L'ART QUATERNAIRE

Comparer l'évolution de l'art quaternaire à celle d'une autre période est une entreprise à laquelle il faut renoncer pour l'instant. Ce n'est pas qu'elle soit impossible à tenter un jour, quand les découvertes se seront multipliées et auront permis une classification plus rigoureuse des monuments. Alors on pourra sans doute trouver entre le développement de l'art paléolithique et celui des temps minoens ou de la Grèce classique le même rythme que nous relèverons ailleurs.

Le naturalisme quaternaire n'a-t-il pas d'étroits rapports avec celui de l'art *minoen ?*

« On voudrait pouvoir établir entre ces deux arts une connexion, un lien historique, malgré l'intervalle historique d'au moins soixante siècles qui les sépare. Mais qui sait si on ne découvrira pas un jour que l'art des chasseurs de rennes, disparu de France plusieurs milliers d'années avant l'éclat de Cnossos et de Mycènes, s'est continué dans quelque partie encore mal explorée de l'Europe, et a fini par s'introduire en Grèce avec une des nombreuses invasions de peuples du Nord, qui n'ont cessé de descendre de l'Europe centrale vers la Méditerranée[1] ? »

Je ne crois pas qu'il y ait un lien possible entre ces deux civilisations. Si ces deux arts se ressemblent par leur naturalisme, c'est qu'il sont parvenus au même point de leur évolution ; leur naturalisme est celui d'un art

[1] Reinach, *Apollo*, p. 36. Sur la thèse de l'origine européenne de la civilisation égéenne, cf. Tome II.

adulte [1], comme le sera celui de l'époque hellénistique, qui leur est apparenté en bien des détails [2].

La peinture, que l'on connaît par les nombreuses fresques des cavernes, semble évoluer suivant le même principe que nous trouvons dans les contrées helléniques. On a relevé, dans une grotte d'Espagne, parmi des peintures quaternaires, des dessins géométriques analogues à ceux que l'on rencontre bien des siècles plus tard, à l'époque néolithique ou au temps du géométrique grec, et tout porte à croire qu'ils sont plus anciens que les dessins voisins plus habiles [3]. Les images des cavernes qui sont tout d'abord une simple silhouette cernée d'un trait, se colorent de noir et bientôt la gravure sert à indiquer les détails de structure et de forme; c'est ensuite la fresque rouge, puis la fresque polychrome rouge et noire, modelée au moyen de teintes nuancées [4]...

M. Paris a raison de dire que cet art « devient classique [5] », car un tel processus ne rappelle-t-il pas dans ses grandes lignes celui de la peinture aux temps minoens et grecs? En Crète [6] et en Grèce, on commence par l'ornementation géométrique, néolithique d'une part [7], dipy-

[1] Comparer le mouvement fougueux du bison bondissant d'Altamira (Déchelette, *op. l.*, I, p. 256, fig. 104) avec celui des taureaux de Vaphio.

[2] Sur un « bâton de commandement », l'artiste a indiqué l'*haleine* sortant de la bouche du renne : même détail, ailleurs, à propos d'une tête d'ours. A., 1907, p. 18. Une telle indication n'apparaît dans l'art grec qu'à partir de l'époque hellénistique. MP., VI, 1899, p. 40.

[3] A., 1909, p. 11.

[4] Evolution de la peinture quaternaire : Breuil, *L'évolution de la peinture et de la gravure sur murailles dans les cavernes ornées de l'âge du Renne*, 1905 ; Déchelette, *op. l.*, I, p. 260 sq. ; Morgan, *Premières civilisations*, p. 133 (référ.) ; A., 1905, p. 442 ; 1906, p. 124 ; Hœrnes, *op. l.*, p. 63 sq. ; Paris, *Promenades archéologiques en Espagne*, p. 17 sq.

[5] *Op. l.*, p. 18.

[6] Evolution de la céramique crétoise : Fimmen, *Zeit und Dauer der kretisch-mykenischen Kultur*, p. 14 sq. ; Dussaud, *op. l.*, p. 30 (Crète), p. 86 (Phylacopi) ; Hall, *The decorative art in Crete*.

[7] « Protogéométrique », Mosso, MA., XIX, 1909, p. 211 sq. ; Fimmen, *op. l.*, p. 21 ; Burrows, *op. l.*, p. 48-9 ; Volgraff, BCH., 1906, p. 29 (différence entre le géométrique primitif et le géométrique dorien).

lienne de l'autre[1], et les premiers essais de représenter la forme humaine sur les poteries de Camarès ressemblent à s'y méprendre à ceux des vases du Dipylon[2].

Puis on remarque, dans la céramique minoenne, une curieuse anticipation de la manière dont chez les Grecs la technique à figures noires s'est transformée en figures rouges[3], tout comme dans le paléolithique les fresques rouges sont postérieures aux fresques noires. Et le modelé des fresques quaternaires[4] n'annonce-t-il pas à des siècles de distance la recherche du modelé de la peinture grecque?

[1] A propos des vases chypriotes de nos jours, qui rappellent souvent les vases primitifs, M. Dussaud remarque qu'il peut y avoir survivance, mais qu'il faut aussi tenir compte d'influences plus récentes « par exemple des apports de populations asiatiques qui se sont produites depuis la conquête musulmane, populations restées à un stade céramiste très inférieur. Ce serait une répétition, à l'époque moderne, du phénomène que la Grèce a connu au temps de la céramique géométrique dite du Dipylon ». *Les civilisations préhelléniques*, p. 140-1.

[2] Mariani, MA., VI, p. 341.

[3] JHS., 1903, p. 191, note 32.

[4] Cf. Bisons d'Altamira, A., 1904, p. 635, fig. 10, 640; 1905, p. 438 sq.; notons toutefois que M. della Seta, *Genesi dello Scorcio*, p. 25, note 3, combat cette croyance au clair-obscur des préhistoriques.

IV

L'ART MINOEN ET L'ART HELLÉNISTIQUE

Analogies avec l'art grec classique. — Rapprochements de Riegl et de S. Reinach. — La représentation de la femme. — Le végétal, le paysage. — L'animal. — Les scènes de genre. — Les scènes d'histoire. — La représentation de la foule. — La symétrie, l'isoképhalie. — Le mouvement. — La musculature. — La chevelure. — La frontalité et la multiplicité des points de vue. — L'architecture. — L'art hellénistique, continuateur de l'ionisme : sentiment de la nature, représentations pittoresques et historiques, les franges des vêtements, la pudeur, le corps féminin, l'effémination du type masculin, le mouvement, la composition narrative. — L'art ionien, héritier de l'art égéen. — Résumé.

Rêveries que tout cela, dira-t-on! Peut-être ?... Mais entre l'art minoen et celui de la Grèce classique, des analogies semblables se présentent, qui ont parfois frappé les observateurs. Ne venons-nous pas de voir qu'on peut passer, après un cycle complet, du géométrique primitif au géométrique grec ? A Phaestos, les murs « cyclopéens » se trouvent aussi bien avant qu'après les constructions de la belle époque crétoise [1]. L'apparition de la figure rouge en Attique [2], a-t-on dit, ne serait pas une création nouvelle, mais une renaissance de vieux principes existant jadis en Crète [3], et les lécythes polychromes de l'art attique ne feraient que ressusciter la céramique de Camarès [4]...

* * *

Mais c'est surtout entre les produits de l'art minoen à son apogée, fresques et reliefs de Cnossos, de Phaestos, d'Haghia Triada, et ceux de l'*art hellénistique*, que les rapports sont frappants.

Riegl s'est efforcé de prouver [5] que l'art égéen est déjà arrivé à un tel degré de développement, que ses tendan-

[1] Burrows, *op. l.*, p. 49.

[2] Sur l'invention de la figure rouge : Pottier, CV., III, p. 642 sq. ; JDAI., II, 1887, p. 159 sq., 228 sq.

[3] Sur le décor « light on dark » et « dark on light » des vases minoens : Déchelette, *op. l.*, II, p. 57 ; Dussaud, *op. l.*, p. 126 ; les deux procédés ont coexisté, Burrows, *op. l.*, p. 48.

[4] JHS., XXIII, p. 202 ; Burrows, *op. l.*, p. 48.

[5] *Zur Kunsthistorischen Stellung der Becher von Vaphio*. JOAI., IX, 1906, p. 1 sq. ; cf. REG., 1907, p. 270.

ces ne se retrouvent dans l'art grec qu'à partir de l'époque hellénistique au plus tôt. L'artiste aime à mettre en scène des animaux, il compose des paysages, il a même le sens du plein air (Raumkomposition)[1] ; il cherche la liberté pittoresque des mouvements, et use de raccourcis et de perspectives déjà habiles ; il a un sens très avancé de la composition, ordonnant ses motifs suivant une symétrie qui n'est point rigide et mathématique comme celle de l'âge classique ; il rend même des effets d'ombre et de lumière, et il a une conception optique que l'art grec n'acquerra qu'à partir de l'époque alexandrine[2].

M. S. Reinach a relevé, lui aussi, un détail curieux de ressemblance, qui vient à l'appui de notre thèse.

« Dès à présent, nous pouvons entrevoir un double développement, qui va, d'une part, des vases anthropoïdes d'Hissarlik aux statuettes en faïence de Cnossos, de l'autre, des figurines en terre cuite de l'époque du Dipylon, aux chefs-d'œuvre du Ve et du IVe siècles. Les statuettes de Cnossos marquent l'apogée du premier développement, à la suite duquel des révolutions politiques ramènent le monde grec à une condition voisine de la barbarie ; l'art, après l'an 1000, recommence un mouvement d'ascension, et, parti des débuts les plus humbles, s'élève à la plus grande hauteur qu'il ait atteint. Or, il est curieux de constater que dans l'une et l'autre de ces deux phases, un des indices du progrès artistique est le rapprochement graduel des seins. Les grossières idoles de Troie et des îles ont les seins très écartés ; ils sont en revanche tout à fait tangents dans les petits bronzes trouvés à Haghia Triada, en Crète, dans les célèbres déesses aux serpents de Cnossos, et sur le chaton de bague en or découvert à Mycènes. Les seins volumineux et tangents sont un caractère commun dans toutes les images féminines...Tout cela s'explique aisément, semble-t-il, par les progrès mêmes de la sculpture tendant à rendre le corps féminin avec plus de vérité et d'accent. Dans les premiers essais de l'art, la poitrine des idoles féminines est presque plate ; le sculpteur ou le modeleur ne figure pas les mamelles, mais seulement le bout des seins ; il y insiste même, comme sur des

[1] JOAI., IX, 1906, p. 19.
[2] *Ibid.*, p. 12.

attributs du sexe, et les représente par deux petites boules très écartées. C'est ce que l'on observe par exemple, dans les vases anthropoïdes d'Hissarlik et dans les terres cuites béotiennes de l'époque du Dipylon, monuments qui se placent comme en tête de chacune des phases dont nous avons parlé à l'instant. Progressivement, l'indication schématique des bouts de sein fait place au modelé des mamelles, séparées par la dépression de la poitrine ; mais il y a là une évolution lente, et il faut attendre l'époque de Minos d'une part, le milieu du IVe siècle de l'autre, pour que les boulettes primitives soient devenues des seins puissants et fermes, pour que le sculpteur obéisse de plus en plus à la tendance de les rapprocher, par cela même qu'elle en accroît le volume »[1].

Ainsi, la poitrine de la « déesse au serpent », de Cnossos, ne peut être comparée qu'à celle de l'Aphrodite Médicis ou du Capitole[2].

* * *

Suivons l'exemple donné par Riegl et M. Reinach, et traçons avec plus de détails un parallèle entre l'art de ces deux époques, dont l'une remonte à quelque dix-sept siècles avant notre ère, et l'autre au IIIe-IIe siècles environ.

M. Reinach a été frappé d'un seul détail : l'*indice mammaire*. Mais, au sujet de la *représentation des formes féminines,* ce sont encore bien d'autres rapprochements que l'on peut faire[3].

On sait la fréquence des images féminines dans l'art minoen[4]. Alors que les Grecs classiques n'accordent à la femme qu'un rôle effacé, que l'art concentre toute son attention sur le type masculin, celui de l'éphèbe et de l'athlète bien développé par les exercices de la palestre,

[1] REG., 1908, p. 18-20.

[2] *Ibid.*, p. 26, fig. 20-1.

[3] Deonna, *Les toilettes modernes*, p. 33 sq.

[4] *Ibid.*, p. 36, note 2 ; Furtwängler, Deutsche Rundschau, février-mars 1908, *Zur Einführung in die griech. Kunst ;* Leroux, Rev. de l'art anc. et mod., 1908, II, p. 388.

et virilise même les statues féminines [1], les artistes crétois, eux, aiment la femme ; ils en observent avec curiosité les mouvements, les gestes, le maintien, et tout cela, ils ont su le rendre souvent avec bonheur. Ils se passionnaient sans doute pour les exercices gymniques, pour les luttes, les pugilats, les courses de taureaux, en un mot pour tous ceux où le corps viril peut s'exercer librement, mais ils ne s'y attachaient pas exclusivement comme les Grecs classiques. Aussi leur observation du corps féminin est-elle fidèle. Ils en comprennent les traits spécifiques ; ils reconnaissent même dans la femme une anatomie différente de celle du corps masculin, ce que les Grecs ignoreront longtemps dans l'art : à Cnossos, on a trouvé un siège en pierre, creusé d'une façon toute spéciale et destiné évidemment à une femme [2]. Ces tailles amincies, qu'ils exagèrent encore, ces hanches saillantes [3], ces seins opulents, ce sont ceux de vraies femmes, au corps délicat et tendre. On comprend que, devant ces minois au nez retroussé [4], ces chevelures en accroche-cœur, les archéologues se soient étonnés, et aient comparé ces œuvres aux œuvres modernes. Figures de Watteau, Parisiennes, a-t-on dit [5] ; ce sont là des comparaisons qui se comprennent, puisque le XVIIIe siècle fut avant tout le siècle de la femme, que l'art à cette époque travailla pour lui plaire, pour dire ses attraits et sa puissance [6], et qu'on retrouve à cette époque des visages chiffonnés analogues à ceux des dames minoennes ; puisque la ligne serpentine et onduleuse de certaines silhouettes minoennes rappelle celle des élégantes d'hier [7].

Pour pouvoir rendre ces formes avec tant de vérité, il fallait que l'artiste eût l'occasion de voir de près ses modèles [8]. Tandis qu'en Grèce les femmes vivaient

[1] P. 16.
[2] Mosso, *Escurzioni nel Mediterraneo*, p. 114-5, fig. 61.
[3] Deonna, *Les toilettes modernes*, p. 17.
[4] *Ibid.*, p. 33-4.
[5] P. 13.
[6] Goncourt, *La Femme au XVIIIe siècle*.
[7] Deonna, *op. cit.*, p. 17 ; Paribeni, MA., 19, 1908, p. 63 ; cf. p. 12.
[8] A., 1904, p. 291.

retirées dans le gynécée et n'avaient aucune influence sociale[1], en Crète elles avaient une vie très libre. Elles assistaient aux fêtes et aux cérémonies publiques, aux courses de taureaux où elles paraissaient parfois comme gymnastes[2]. Ce sont elles qui officient dans les cultes[3], qui remplissent le rôle d'intermédiaire entre l'homme et la divinité, et les divinités elles-mêmes sont presque toutes des femmes[4]. On les voit, ces dames minoennes, sur des fresques, groupées en conversations animées, sous des arbres, devant des temples, à leurs balcons, assises sur des bancs[5].

Ne croyez pas, cependant, que les Minoens aient été déjà des partisans du féminisme[6] et qu'ils aient accordé au sexe faible des droits égaux à ceux des hommes. Si les Crétois donnent à la femme un grand rôle qui se manifeste dans l'art, c'est que leur société garde encore le souvenir d'un état de choses primitif[7], du matriarcat qui est à l'origine de toutes les sociétés, du temps où la famille n'était pas encore formée, où l'homme n'était pas le chef, mais où la femme, considérée comme la procréatrice, l'emportait sur lui[8]. Les raisons sont donc autres qu'elles le seront plus tard à l'époque hellénistique ou de nos jours, mais, au point de vue artistique, les résultats

[1] Sur le rôle de la femme en Grèce : Donaldson, *Women, her position and influence in ancient Greece and Rome and among the early christians ;* Koch, *Zur Stellung der Frau bei Homer*, 1909 ; Braunstein, *Die politische Wirksamkeit der griechischen Frau*, 1911, etc.

[2] GBA., 1909, II, p. 23 ; Mosso, *Escurzioni nel Mediterraneo*, p. 183 ; Reichel, *Die Stierpiele in der kretisch-mykenischen Kultur*, MAI., 1909, p. 85 sq.

[3] RHR., 1908, nº 58, p. 368.

[4] Enumération des divers types de déesses : Prinz, *Bemerkungen zur altkretischen Religion*, MAI., 1910, p. 149 sq.

[5] JHS., XXI, pl. V ; ABSA., XII, 1905-6, p. 248.

[6] Yvelin, *Etude sur le féminisme dans l'antiquité*, 1908 ; cf. Beloch, *Origini cretesi*, II, *Lo stato minoico*, Ausonia, 1909, p. 224.

[7] MA., 1908, 19, p. 80 sq. ; ABSA., VI, p. 42, note 1 ; A., 1904, p. 291.

[8] Sur le matriarcat : Deonna, *Les toilettes modernes*, p. 37, note 1 ; Thiersch, *Gjölbaschi und lykisches Mutterrecht*, JDAI., XXV, p. 235 sq ; Modestov, *Introduction à l'histoire romaine*, p. 392 ; sur les causes du matriarcat : Hartland, *Primitiv Paternity*, 1909 (cf. RA., 1910, II, p. 181).

sont analogues. Grâce à ces conditions spéciales, les artistes avaient l'occasion de voir la femme, de l'étudier et d'en rendre fidèlement les formes.

* * *

Mais il fallait davantage encore. Les idoles primitives, qui représentent souvent la femme, ne dénotent jamais une observation précise des caractères féminins; elles sont informes, elles insistent brutalement sur certains organes. Les conditions sociales n'auraient pas suffi si l'artiste n'avait pas été assez réaliste pour saisir sur le vif le charme de son modèle. Il fallait qu'il fût apte à voir et à rendre la nature. Et c'est ce naturalisme puissant de l'art minoen qui explique en partie le caractère si moderne de ces représentations féminines [1].

* * *

Que se passe-t-il dans la Grèce classique [2]? Pendant longtemps, la femme est considérée comme un être inférieur et s'efface devant l'homme. Aussi ne s'étonnera-t-on pas que l'artiste ait ignoré le charme d'un corps féminin, qu'il en ait virilisé les formes, et que les femmes du Ve et du IVe siècle encore soient charpentées comme des athlètes [3]. Mais, à l'époque hellénistique, les conditions sociales se sont modifiées [4]. La femme occupe, dans les

[1] Deonna, *op. cit.*, p. 37. On a bien souvent vanté ce réalisme crétois, cf. GBA., 1909, II, p. 35, etc.

[2] Sur l'évolution du type plastique féminin en Grèce, on lira le clair résumé de G. Leroux, *Le type féminin dans l'art hellénique*, Rev. de l'art anc. et mod., 1908, 2, p. 347 sq.

[3] Cf. p. 16.

[4] Helbig, *Campanische Wandmalerei*, p. 190 sq.

états des diadoques, une place plus libre, plus individuelle que dans les anciennes républiques grecques[1]. Aux cours d'Alexandrie, d'Antioche, de Pergame, se développe une vie fastueuse à laquelle les reines et les dames de leur entourage donnent le ton. L'exemple se répand dans toutes les classes de la société. De nombreux témoignages littéraires affirment que la liberté des femmes et le respect que leur témoignent les hommes ont grandis. Elles se mêlent de littérature, de politique ; elles s'occupent de questions scientifiques, artistiques, en un un mot, elles s'émancipent. Les rapports des deux sexes ont changé. On voit naître le culte de la femme et la galanterie. Tandis qu'auparavant, baiser la main était un signe d'humilité, de soumission d'homme à homme, maintenant cette coutume est transportée aux femmes aimées. Quand Polyphème veut baiser la main de Galatée, quand, dans une autre idylle de Théocrite, Achille couvre de baisers la main de Déidamie, ce n'est que la transcription en poésie d'une mode réelle de la vie habituelle.

La femme, dès lors, s'efforce de plaire et les hommes, qui n'ont plus à s'occuper des destinées de l'état, s'empressent autour d'elles. La coquetterie féminine se développe. Ce sont les minauderies d'une coquette que déploie Galatée vis-à-vis de Polyphème ; ailleurs, une citadine agace, par ses manières prétentieuses, un berger énamouré. Aussi, constatant dans la femme l'éveil de ce sentiment nouveau, les littérateurs commettent parfois des erreurs quand ils commentent les mœurs des autres âges. Dans ses remarques sur quelques vers du chant XXI de l'Odyssée, Dicéarque montre Pénélope s'avançant vers les prétendants, tenant un voile devant sa figure. Ce geste est conforme aux usages de la pudeur féminine à l'époque homérique, mais le commentateur alexandrin se méprend et l'explique comme emprunt de la coquetterie

[1] La première femme qui apparaît sur les monnaies est Bérénice, épouse de Ptolémée I. Kabrstedt, *Frauen auf antiken Munzen*. Klio, 1910, p. 261 sq. Importance de la femme à Rome : Goblet d'Alviella, *Croyances, rites, institutions*, I., p. 124.

la plus raffinée, celle des belles dames d'Alexandrie aguichant leurs amants.

*
* *

Ces tendances nouvelles de la société trouvent leur expression dans l'art, ce fidèle miroir des mœurs. Déesse ou mortelle, la femme a envahi l'art ; ses formes n'ont plus l'apparence virile de jadis, elles se sont alanguies et gracieusement adoucies. L'Aphrodite de Cnide était encore trop vigoureuse et sa nudité restait chaste ; mais les Aphrodites hellénistiques, les Nymphes, les Ménades sont devenues de jolies femmes, sensuelles, à la vertu facile, quelque peu semblables aux courtisanes influentes de ces temps [1], et de leur corps émane un charme troublant de volupté.

Les gestes deviennent galants : c'est Persée qui délivre Andromède et l'aide à descendre de son rocher *(fig. 8)* comme un seigneur aide une belle dame à descendre de son carrosse, « avec une grâce un peu maniérée, une recherche de coquetterie qui rappelle de bien près les « mythologies » du XVIIIe siècle » [2] ; les artistes des époques antérieures auraient-ils songé à rendre de la sorte ce sujet et ce geste chevaleresque n'est-il pas l'indice des sentiments nouveaux que l'homme éprouve pour la femme ? C'est la grâce mignarde des terres cuites hellénistiques [3] : une statuette de Myrina a « quelque chose de provoquant qui rappelle l'allure de la courtisane » [4] ; ailleurs, une jeune femme coquette regarde sa toilette ; une autre se penche et se retourne pour admirer l'effet que produit son vêtement [5]. Ce sont encore les gestes maniérés des Nikés ver-

[1] Helbig, *op. l.*, p. 195 sq.
[2] Collignon, SG., II, p. 572 ; Courbaud, *Bas-relief romain*, p. 271.
[3] Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 358.
[4] *Ibid.*, p. 424.
[5] Statuette Arndt : Joubin, *Mélanges Perrot*, p. 203 sq.

sant la libation dans les reliefs des citharèdes [1], ou de la Polymnie accoudée [2]. Les Eros féminisés arrondissent leurs bras au-dessus de leur tête [3] et la pose du Dionysos de Naples a quelque chose d'affecté [4].

* * *

S'étonnera-t-on maintenant que nous rapprochions les représentations féminines des temps minoens et hellénistiques, comme on a pu les rapprocher toutes deux de celles du XVIIIe siècle ? De plus, à voir que, dans l'art minoen, les têtes masculines sont *imberbes* [5], alors qu'on sait l'importance accordée à la barbe dans les arts orientaux et dans la Grèce archaïque, on se rappelle la mode hellénistique qui préférait les joues rasées et semblables à celles de la jeunesse [6]. Faudrait-il voir, dans ce fait, un point commun de plus ?

* * *

Mais on peut aller plus loin encore; reprendre avec plus de détails certaines comparaisons entre l'art minoen et l'art hellénistique ébauchées par Riegl, et en énoncer de nouvelles [7]. Un trait commun aux deux époques, cet

[1] JDAI., 1906, p. 78, fig. 1, etc.
[2] Cf statue de Délos, BCH., 1907, p. 389 sq.
[3] Eros de Myrina : Pottier-Reinach, *op. l.*, pl. XI, 2, p. 324, pl. XIII.
[4] Bulle, SM., pl. 70.
[5] MA., 19, 1908, p. 63.
[6] Helbig, *op. l.*, p. 254 ; DA., s. v. Barba.
[7] Sans doute il ne faudrait pas exagérer; bien des procédés de l'art minoen qui nous paraissent ceux d'un art très avancé, ne sont en réalité que des procédés primitifs, inconscients. Deonna, *Comment les procédés inconscients d'expression se sont transformés en procédés conscients dans l'art grec*, p. 25-6.

amour de la nature[1], ce sentiment intense de la réalité, qui rapproche déjà les unes des autres les représentations féminines, explique aussi, dans les paysages, la représentation de l'animal, les scènes de genre, les scènes peut-être historiques, le rendu de la musculature, la violence des mouvements, etc., bien d'autres analogies que nous allons étudier successivement.

* * *

L'artiste minoen a aimé largement *la nature*, sous toutes ses formes. La flore terrestre et marine lui a fourni le principe même de son décor. Sur ses vases, ses fresques, ses reliefs, ce sont de petites plantes, des feuilles, des fleurs : crocus, lys, fougères, algues, délicatement peints[2], qui rappellent les motifs de notre art décoratif moderne épris lui aussi de la vie végétale[3] ; ce sont des arbres, palmiers, figuiers ou oliviers[4]..., toutes les plantes qui croissaient dans les jardins déjà savamment cultivés

[1] Sophus Muller constate dans l'art minoen « une indépendance artistique et un sens de la réalité que nous ne verrons reparaître dans l'art grec qu'après un intervalle d'un millier d'années ». *L'Europe préhistorique*, p. 76. Et Dussaud s'exprime en termes analogues : « L'art minoen, qui, le plus ancien, est cependant le plus près de nous par son amour de la vie et sa tendance réaliste ». GBA., 1907, I, p. 96. Sur le naturalisme minoen : Lagrange, *Crète ancienne*, p. 42 ; Burrows, *op. l.*, p. 63-4 ; Pottier, CV., I, p. 191 ; Reichel, *Studien zur Kretisch-mykenischen Kunst*, JOAI., 1908, p. 242 sq. ; Hawes, *Crete, the forerunner of Greece*, p. 121 ; Winter, *Parallelerscheinungen in der griechischen Dichtkunst und bildenden Kunst*, NJklA., 1909, p. 681 sq. ; cf. l'analyse de M. Lechat, REA., 1910, p. 118 sq.

[2] Deonna, *Les toilettes modernes*, p. 38 sq. (référ.) ; REA., 1910, p. 120, note 1.

[3] Deonna, *op. cit.*, p. 40 sq.

[4] Sur le palmier dans la Crète minoenne ; MA., 19, 1908, p. 29, note 4 ; MAI., XXXI, p. 379 ; sur l'olivier : MA., p. 42 ; comparer la représentation réaliste de ces arbres avec celle des vases de la Grèce classique, comme celle d'un lécythe à figures noires du Ve siècle, MAI., XVI, pl. IX.

alors [1]. Mais le végétal n'est pas traité isolément; il intervient dans la composition de *paysages*, où l'homme apparaît sans doute, mais sans concentrer tout l'intérêt sur lui comme ce sera le cas dans la Grèce classique [2]; où l'animal, taureau, chèvre, dauphin, dorade, coquillage, suffit souvent à remplir le cadre naturel, qui parfois même demeure seul, le végétal ayant éliminé toute autre manifestation de la vie.

Dans ces paysages, l'artiste n'a garde d'oublier l'indication du sol où croissent de petites herbes ou qu'hérissent des rochers [3]; des rocs surplombant encadrent parfois la composition [4], et dans le ciel, on aperçoit les nuages qui passent [5]. Il y a là un vrai sens du paysage, traité avec un sentiment déjà tout moderne, qui ne se retrouvera dans l'art grec qu'après Lysippe [6].

* * *

Cela peut nous paraître peu de chose, à nous qui sommes habitués à voir tous ces éléments dans notre art. Mais c'était énorme pour l'époque, et on ne saurait le comprendre qu'en comparant ce naturalisme minoen à

[1] MAI., VIII, p. 4 sq.; sur le jardin grec : Gotheim, *Der griech. Garten*, MAI., 1909, p. 100 sq.

[2] Gobelets de Vaphio; sur la date, Fimmen, *op. l.*, p. 19, 78.

[3] Dussaud, *op. l.*, p. 113 (ex.); fresque du chat d'Haghia Triada, *ibid.*, p. 59, fig. 43; bractée d'or de Mycène, *ibid.*, p. 83, fig. 58.

[4] Gobelets de Vaphio; biche allaitant ses petits, ABSA., IX, pl. III; poissons parmi des coquillages, *ibid.*, p. 69, fig. 46; plaque d'ivoire de Paläkastro, *ibid.*, XI, 1904-5, p. 285, fig. 14 *a*; fresque des poissons volants, Phylacopi, Dussaud, *op. l.*, p. 81, fig. 56.

[5] Riegl, JOAI., 1906, p. 7; Pottier, Rev. de Paris, 1902, I, p. 838, 845; II, p. 179; Dussaud, *op. l.*, p. 113, remarque que les Chinois arriveront à rendre ce détail de la même façon « probablement par la même voie, mais d'une manière tout à fait indépendante ». Comparer avec les nuages représentés sur certains vases grecs comme le cratère Blacas, Walters, *History of anc. Pott.*, II, pl. LIII.

[6] Riegl, JOAI., 1906, p. 6 sq. va plus loin : il remarque que jamais l'art antique, même après Lysippe, n'a su représenter l'horizon, le zénith, comme l'art minoen.

l'idéalisme grec qui lui succédera. Dans l'art de la Grèce classique, tout élément pittoresque, accidentel, est sévèrement banni. Plus de paysage : les personnages des reliefs et des vases s'enlèvent sur des fonds unis, le plus souvent sans brin d'herbe, sans repli de terrain. Le végétal a disparu de l'art ou n'y joue plus qu'un rôle effacé ; les indications naturalistes sont réduites au strict nécessaire pour situer la scène [1]. L'homme a tout envahi, et les autres formes de la vie ne paraissent qu'en tant qu'elles servent à le glorifier [2]. Il faudra longtemps encore jusqu'à ce que l'amour de la nature se réveille et fasse retrouver à l'artiste des formules oubliées pendant des siècles [3].

* * *

Ce fut le mérite de l'époque hellénistique : le sentiment de la nature renaît [4]. Divers facteurs s'unissent pour fortifier cette tendance nouvelle. Le scepticisme religieux a

[1] Il y a parfois d'heureuses exceptions. Ainsi Chachrylion peint quelques sujets à paysages, Hartwig, *Meisterschalen*, pl. V, p. 58 ; la même tendance pittoresque se trouve chez Brygos, *ibid.*, pl. XLIII, p. 432 ; pl. XL, p. 439 ; chez le Kahlkopfmeister. Essais de paysages sur un vase de Béotie, 1re moitié du Ve s., MAI., XV, pl. VIII, etc.

[2] Pottier, *Douris*, p. 119 ; Rev. de Paris, 1902, I, p. 844 ; Courbaud, *op. l.*, p. 223 ; Lange, *Darstellung des Menschen*, p. 94 sq., 138-9 ; BCH., 1900, p. 351 sq. ; Girard, *Aristophane et la nature*, Rev. de Paris, 1910, I, p. 531 sq.

[3] Sur le paysage dans l'antiquité : Deonna, *Peut-on comparer l'art de la Grèce*, p. 86, note 185 ; ajouter : Margret Heinemann, *Landschaftliche Elemente in der griech. Kunst bis Polygnot*, 1910 (art égéen et Grèce archaïque) ; Rostowzew, *Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft*, MRI., 1911, p. 1 sq., id., JDAI., 1904, p. 103 sq. ; Schaller, *Figurenbild und Landschaft, Beiträge zur Vorgeschichte der Landschaftsmalerei*, 1910 ; Petersen, *Antike Architekturmalerei*, MRI., 1903, p. 87 sq. ; Mau, *Tafelbild der Prospekt*, ibid., p. 222 sq. ; id., *Wandschirm und Bildträger in der Wandmalerei*, ibid., 1902, p. 179 sq. ; Wace, *Papers of the Brit. School at Rome*, V. Ce sont là des travaux spéciaux. Comme l'a dit M. Perdrizet, « en somme, l'histoire du décor végétal grec est encore à faire » (RA., 1906, I, p. 226).

[4] Helbig, *Campanische Wandmalerei*, p. 269 sq. ; Lœwy, *Griech. Plastik*, 1911, p. 120 sq. ; on consultera les références que j'ai données sur le paysage antique.

chassé de la nature ces personnifications des Pans, des Nymphes et des Satyres, qui ne sont plus que de gracieuses allégories. Jadis l'impression des réalités du paysage devait être singulièrement modifiée par les formes divines que la religion y faisait vivre. Mais, quand ces croyances se furent relâchées, la nature put agir dans toute sa simplicité sur l'esprit du spectateur. Avant tout, on ne veut plus considérer les choses que dans leur réalité concrète[1]. Les sciences de la nature, géographie, astronomie, botanique, zoologie, prennent un grand développement. L'adjonction de l'Asie au patrimoine grec offre un vaste domaine inexploré aux recherches nouvelles. La vue même de ces régions ignorées jusqu'alors, vers lesquelles se portaient les voyageurs[2] de toute sorte, marchands, soldats, touristes ou savants, devaient développer, par toutes les impressions nouvelles qu'elles éveillaient dans leur esprit, le sentiment des beautés naturelles. La civilisation raffinée et compliquée des grandes villes hellénistiques provoque une réaction en faveur de la campagne[3] ; on recherche la nature pour s'y délasser de la fatigue des villes ; on crée même dans les agglomérations urbaines des parcs, et dans les maisons privées des jardins ; on s'éprend pour la chasse, qui permet d'oublier quelque temps la trop grande civilisation et de retrouver dans le calme des champs et des bois la rusticité perdue[4].

* * *

La littérature tout entière est envahie, et cet amour de la campagne est un trait commun de l'époque hellénisti-

[1] Nous verrons que l'origine du réalisme remonte au IVe siècle, époque de transition, et que la plupart des tendances nouvelles dont nous parlons commencent à se faire jour déjà à cette époque.

[2] Le goût des voyages se développe à l'époque hellénistique, alors qu'on sait la terreur qu'ils inspiraient jadis, où l'idéal était celui d'une vie tranquille. Helbig, *Epopée homérique*, p. 510 sq.

[3] Courbaud, *op. l.*, p. 238.

[4] Helbig, *op. l.*, p. 274 sq. ; Johannes, *De studio venandi apud Graecos et Romanos*, 1907.

que qui a été souvent signalé [1]. L'art plastique subit, on le comprend, l'influence de ces tendances nouvelles, et l'élément pittoresque qui n'apparaissait jadis que sporadiquement et à l'état de timides essais [2], prend dès lors une place prépondérante. Il donne naissance à ces groupes où un personnage humain se métamorphose en arbre ou plante [3]; à ces êtres qui portent sur le torse, sur les joues ou dans les cheveux, des feuilles et des fruits, personnifications de divinités terrestres ou marines [4]. Ce sont des feuillages qui servent à cacher l'union des éléments humains et animaux dans les géants et les monstres [5], et l'artiste entremêle à leurs écailles de petites feuilles d'acanthes. De plus en plus se répand le goût de ces combinaisons d'êtres animés et de feuillages ornementaux [6] : enfants ailés dont le corps se termine en rinceaux et qui donnent à boire à des griffons [7]; bustes ou têtes émergeant d'une couronne de végétaux [8]. En architecture, les chapiteaux d'Asie-Mineure se couvrent d'un décor naturaliste, et c'est l'invasion de plus en plus luxuriante de la végétation sculptée. Les statues, les figurines de terre cuite [9] sont conçues pittoresquement, et les groupes sont destinés à être placés dans un cadre de verdure [10]. Enfin, dans les reliefs « pittoresques » qui s'échelonnent du IIIe siècle

[1] Helbig, *op. l.*, p. 282 sq.; Courbaud, *op. l.*, p. 237 sq.; Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, V, p. 293 sq.

[2] Ex. MAI., XXVI, p. 129; MRI., 1894, p. 70 sq.

[3] Dionysos et Ampélos de Londres, Roscher, s. v. Ampelos; Apollon et Daphné, Collignon, SG., II, p. 589.

[4] Morpurgo, *La rappresentazione figurata di Virbio*, Ausonia, IV, 1909, p. 109 sq., voit dans le « Triton », l' « Okeanos » du Vatican, et les autres types semblables, l'image d'une divinité silvestre, Hippolyte-Virbius.

[5] Triton à corps d'hippocampe de Pergame, Collignon, *Pergame*, p. 87, pl. VII bis; géants anguipèdes, détail critiqué par Rayet, *Etudes d'arch. et d'art*, p. 262.

[6] MP., V, 1897, p. 214.

[7] *Ibid.*, p. 198.

[8] Stèle d'Athènes, du IIe siècle av. J.-C., JDAI., 1906, p. 73 sq. Motif fréquent dans l'art ptolémaïque, MAI., XXXII, p. 77, note 1.

[9] Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 350 sq.

[10] Cultrera, *Saggi*, p. 156-7.

Fig. 8. — Persée délivrant Andromède. Musée du Capitole.

avant au IIe siècle après J.-C. [1], dans les reliefs funéraires, dans les peintures, on voit le paysage prendre de plus en plus d'importance, au point d'éliminer parfois même la figure humaine.

* * *

Il semble donc que l'on soit en droit de comparer le sincère sentiment de la nature que trahit l'art minoen à celui de l'époque hellénistique, car les analogies ne se rencontrent pas seulement dans l'esprit des deux périodes, ou dans les sujets traités, mais aussi dans les détails techniques. Ces rochers qui hérissent les reliefs et les fresques crétoises [2], ne sont-ils pas un trait caractéristique de l'art des diadoques [3] ? et, en surplombant la scène, ne forment-ils pas l'encadrement de nombreux reliefs pittoresques [4], tout comme au temps de Minos ? (*fig.* 8). Sur les reliefs Grimani [5], une lionne et une brebis allaitent leurs petits dans une grotte en rocaille, et sur les gobelets

[1] Sur cette classe de monuments, qui a suscité une riche littérature, surtout : Cultrera, *op. l.*, p. 1 sq., 23 sq., 37 sq., 181, 205 ; Wace, *The reliefs in Palazzo Spada*, Papers of the British School at Rome, V, 1910 ; Strong, *Roman Sculpture*, p. 81 sq., 296 ; Brunn-Bruckmann, texte, pl. 621 sq. ; cf. Lechat, REA., 1911, p. 147 sq. ; sur l'origine de ces reliefs, tome I, p. 147 sq. Cf. encore sur le détail pittoresque dans l'art hellénistique, outre le volume documenté de Cultrera : Amelung, MRI., 1901, p. 262-3 ; Courbaud, *op. l.*, p. 235 sq., 263, 266 sq., 275 sq., 281 sq., 244 sq. ; Collignon, *Pergame*, p. 96 sq., etc.

[2] Cf. p. 71.

[3] Personnages assis sur des rochers, Cultrera, *op. l.*, p. 150 sq. ; fréquents dans les terres cuites et sur les reliefs des miroirs ; bases des groupes pittoresques, etc.

[4] On les aperçoit déjà dans certains vases du Ve siècle, que Hartwig rapproche pour ce motif des œuvres hellénistiques, *Meisterschalen*, p. 440. Ce même motif sera réinventé par Mantegna, auquel Durer l'empruntera, Michel, HA., III, 2, p. 730.

[5] Ils datent de l'époque augustéenne, mais ne font que continuer la tendance pittoresque née plus tôt.

de Vaphio, les taureaux bondissent parmi les rochers du sol et de la montagne, traités de façon analogue.

* * *

La représentation de l'*animal*, que montrent ces derniers monuments, est un trait de plus qui rapproche l'artiste minoen de l'hellénistique. Tous deux sont des animaliers fervents [1]. L'artiste crétois ne limite pas son intérêt à la nature végétale, mais c'est la vie sous toutes ses formes qui l'attire. Sur les gobelets de Vaphio, le sujet est bien la victoire de l'homme sur l'animal [2], mais c'est ce dernier qui concentre en lui toute l'attention. Quoi de plus naturel que cette fresque où un chat sauvage s'avance à pas de velours vers un faisan ? Les minoens saisissent sur le vif les attitudes des animaux dans leur course ou au repos ; voyez le lion blessé sur cette intaille qu'on dirait être sculptée par un Barye [3]. Puis, ce sont toutes les formes de la mer, que ces hardis navigateurs connaissaient bien, poissons, crustacés, poulpes [4].

Ces animaux sont rendus avec une habileté consommée [5]. M. Evans n'a-t-il pas cru, en retrouvant à Cnossos un crabe en faïence, qu'il s'agissait d'un animal fossile, tant la représentation en était fidèle [6] ? Et ne déclare-t-il

[1] Sur la représentation de l'animal dans l'art minoen : Sophus Muller, *op. l.*, p. 84 (« il y a telles pièces en ce genre qui rappellent les meilleures œuvres grecques fabriquées plusieurs siècles plus tard ») ; Mosso, *Escurzioni nel Mediterraneo*, p. 199 ; GBA., 1907, I, p. 95 sq. ; 1909, II p. ; REA., 1910, p. 120 ; Hawes, *Crete, the forerunner of Greece*, p. 127, etc.

[2] Riegl, JOAI., 1906, p. 15-6.

[3] Mosso, *op. l.*, p. 202, fig. 110.

[4] Cette prédilection pour le décor marin date surtout de la période mycénienne ; ces motifs sont plus rares dans l'art crétois proprement dit, Pottier, BCH., 1907, p. 135.

[5] Assurément, il y a des exceptions ; on a remarqué le manque de naturel du taureau sur le sarcophage de Haghia Triada, qui, bien que porté, a l'attitude d'un animal au galop. MA., 19, 1908, p. 28, fig. 7.

[6] JS., 1909, p. 466 ; Dussaud, *op. l.*, p. 51.

pas de la tête de taureau en stuc, découverte à Cnossos, qu'elle n'a pas d'égale dans l'art classique[1] ?

* * *

Ces qualités de réalisme, l'art paléolithique les possédait déjà[2], et il est curieux de constater que des attitudes toutes semblables se retrouvent aux deux périodes, que le taureau de Vaphio rue avec la même fougue que les bisons cabrés[3] ; que l'art minoen connaît le schéma du « galop volant » employé déjà par les chasseurs de rennes, résultat du même désir de vie et de mouvement[4]. On comprend que M. Reinach ait comparé la tête de taureau de Cnossos aux animaux quaternaires[5].

Faut-il mettre cette connaissance savante de l'animal au compte d'un art qui serait primitif[6] ? On sait, en effet, que dans l'art des primitifs l'animal est toujours mieux rendu que la figure humaine[7]. Je ne crois pas que cette raison puisse expliquer l'excellence des représentations

[1] Dussaud, *op. l.*, p. 57 ; A., 1902, p. 33. Le culte du taureau et, en général, la zoolatrie, a dû contribuer pour beaucoup à rendre les artistes minoens habiles animaliers. BCH., 1907, p. 121 sq. ; 238, note 4 ; 257 ; A., 1904, p. 270 sq. ; JDAI., 1892, p. 72 sq.

[2] Réalisme des animaux dans l'art quaternaire, Morgan, *Les premières civilisations*, p. 134 ; Déchelette, *op. l.*, I, p. 224 ; A., 1904, p. 640, etc.

[3] A., 1908, p. 34, fig. 17 ; p. 36, fig. 19 ; 1909, p. 7, fig. 5.

[4] RA., 1900, I, p. 441 sq. ; A., 1902, p. 152-3.

[5] A., 1902, p. 33 ; cf. p. 56, note 1.

[6] Deonna, *Comment les procédés inconscients...*, p. 26.

[7] Morgan, *op. l.*, p. 134 ; Reinach, *Epoque des alluvions et cavernes*, p. 172 ; A., 1904, p. 414 ; Capart, *Les débuts de l'art en Egypte*, p. 4 171 sq. ; Lange, *Darstellung des Menschen*, p. 111 sq. ; Wundt, *Völkerpsychologie*, III (2), p. 144 sq. (donne les raisons de cette précellence) ; Lechat, SA., p. 76, note 1. Ainsi, dans l'art des îles Mantovai, près de Sumatra, les animaux, tracés en quelques traits, témoignent de la faculté de saisir rapidement leurs caractères distinctifs. Au contraire, les figures humaines sont grossières. Maass, *Die primitive Kunst der Mentawai Insulaner*. Zeitschr. f. Ethnol., 1906, p. 433 ; cf. A., 1907, p. 210-1. Les premiers dessins d'animaux des enfants, Sully, *Etudes sur l'enfance*, p. 512 sq.

animales dans les arts quaternaire[1] et minoen, qui sont tous deux des arts adultes[2]. L'animal sera peut-être moins grossièrement traité que la forme humaine dans la Grèce archaïque, dans les œuvres en tuf de l'Acropole[3], mais quelle différence encore avec ceux des temps quaternaire et minoen, dont rien n'égale la vigueur du tracé, l'exactitude et la hardiesse des attitudes. Il fallait une observation consciente de la nature, jointe à une habileté technique déjà grande, conditions qui ne pouvaient se trouver réunies que dans un art avancé.

* * *

La Grèce classique ne connaît que l'homme, et oublie pour l'homme le reste de la nature. Sans doute les Grecs ne dédaignent pas les animaux, ils éprouvent même de la sympathie pour eux[4]; mais leur art est trop sollicité par la forme humaine pour représenter la bête pour elle-même; on sent toujours sur elle l'empreinte du maître[5]; on ne la reproduit pas uniquement pour la beauté de ses formes, mais c'est le sentiment religieux qui inspire les animaliers comme tous les sculpteurs[6]. L'art idéal du Ve siècle idéalise aussi l'animal. La vache de Myron[7], dont

[1] « ... les animaux sont figurés avec une correction dont l'art des sauvages modernes n'offre pas d'exemple ». Reinach, *Apollo*, p. 5.

[2] Cf. p. 41, 45.

[3] Lechat, SA., p. 74, ne le croit cependant pas.

[4] Sur l'attitude des Grecs envers les animaux, Jones, Classical Review, 1908, nov.; rôle de l'animal dans Aristophane, Girard, *Aristophane et la nature*. Rev. de Paris, 1910, II, p. 539 sq.

[5] L'animal isolé est rare dans l'art archaïque; cheval, MA., XVII, p. 225, note 1; dans le fond des coupes, Hartwig, *op. l.*, p. 564 sq.; p. 565, note 1.

[6] Helbig, *Campanische Wandmalerei*, p. 306. Cf. les nombreuses figures d'animaux dans les sanctuaires.

[7] On a voulu la reconnaître dans un bronze du Cabinet des Médailles ou dans une statuette du Palais des Conservateurs. DA., s. v. Statuaria, p. 1499, note 20. Un beau prototype est fourni par la vache de Delphes, du VIe siècle, *Fouilles de Delphes*. V, pl. XVI. Comparer avec la vache de Deir-el-Bahari, « qui n'a point sa pareille, je ne dirai pas en Egypte, mais chez aucun peuple de l'antiquité ». Maspero, *Arch. égypt.* (2), p. 222; GBA., 1907, II, p. 265 sq.

on vantait le naturel [1], ne devait être, comme tous les animaux du Ve siècle, qu'un type idéal de la vache, plutôt que la reproduction d'un animal individuel [2]; le cheval du Parthénon, c'est le cheval-type, dont Gœthe disait : « in ihm habe der Künstler ein Urpferd geschaffen, mag er solche mit Augen gesehen oder im Geiste verfasst haben [3] ».

Avec le développement du réalisme au IVe siècle, le sculpteur accorde plus d'attention à l'animal; il l'étudie plus scrupuleusement; il commence à donner la vie individuelle à ce type abstrait. Lysippe n'était-il pas célèbre comme animalier, et n'avait-il pas su imposer à l'admiration unanime son cheval, traité non plus comme accessoire, mais pour lui-même [4]? « Il se dresse plein de fierté, l'œil vif, il tient la tête haute et livre au vent sa crinière flottante, prêt à s'élancer. Il semble que si quelqu'écuyer lui mettait le mors dans la bouche et l'excitait de l'éperon, que ton ouvrage, ô Lysippe, contre toute attente, s'élancerait au galop; l'art lui a donné la vie [5] ».

Ce n'est cependant qu'à partir de l'époque hellénistique que toutes les circonstances sont favorables pour rendre fidèlement l'animal [6]. L'intérêt pour le détail réaliste a crû, et a été même poussé à l'excès; les progrès des sciences naturelles permettent de mieux connaître les formes et les mœurs des animaux; les buts nouveaux de l'art, la

[1] GBA., 1896, p. 487; RA., 1894, I, p. 350 sq.

[2] Helbig, *op. l.*, p. 308.

[3] Sans doute, les artistes mettaient plus ou moins de réalisme dans la représentation de l'animal. Si les animaux d'Euphronios sont assez naturels, ceux de Douris ont l'air d'être en bois et ceux de Peithinos sont stylisés, Hartwig, *op. l.*, p. 243. Le chien de marbre de l'Acropole (VIe siècle) est déjà très peu conventionnel, Schrader, *Marmorskulpturen...*; GBA, 1910, I, p. 72, 74, fig. — Sur la représentation de l'animal en Grèce : Lange, *op. l.*, p. 111 sq.; GBA., 1896, p. 488 sq. (à propos de la vache de Myron); Helbig, *op. l.*, p. 306 sq.; Ziehen, *Die Darstellung der Thiere in der antiken Kunst*, Bericht der Senckenbergischen Naturforschenden Gesell. in Frankfurt, 1910.

[4] Collignon, *Lysippe*, p. 93 sq.

[5] Anth.; cf. RA., 1894, I, p. 352-3.

[6] Helbig, *Campanische Wandmalerei*, p. 309 sq.; Lœwy, *Griech. Plastik*, 1911, p. 127; id., Zeitschrift f. bildende Kunst, 1911, p. 231 sq. (à propos d'un dessin de Dürer).

décoration des palais et des maisons privées, des parcs et des jardins, ouvrent à ce genre des débouchés inconnus jusqu'alors. Quelle intensité de vie devait avoir ce groupe admiré par les deux commères du mime d'Hérodas : « Vois ce taureau, et l'homme qui le conduit, et la femme qui marche derrière, et celui qui a le nez camus, et cet autre qui l'a retroussé ! Ne sont-ils pas tous vivants en chair et en os ? N'était la réserve qui sied à une femme, je jetterais les hauts cris ; vraiment, ce taureau me fait peur ; vois cet œil, vois, Kunno, quel regard de travers il me lance ! [1] ». Vous rappelez-vous la tête de cheval de Tarente [2], le sanglier de Florence [3], ou le bélier de Palerme, cette œuvre merveilleuse de précision réaliste qui inspirait à Maupassant ces phrases enthousiastes : « La bête puissante est couchée, le corps sur ses pattes et la tête tournée à gauche. Et cette tête d'animal semble une tête de dieu, de dieu bestial, impur et superbe. Le front est large et frisé, les yeux écartés, le nez en bosse, long, fort et ras, d'une prodigieuse expression brutale. Les cornes, rejetées en arrière, tombent, s'enroulent et se recourbent, écartant leurs pointes aiguës sous les oreilles minces qui ressemblent elles-mêmes à deux cornes. Et le regard de la bête vous pénètre, stupide, inquiétant et dur. On sent le fauve en approchant de ce bronze [4] ».

Le naturalisme hellénistique a retrouvé le naturalisme minoen ; le désir nouveau d'observation aiguë conduit l'artiste non seulement à rendre les formes avec la même exactitude scrupuleuse, mais encore à concevoir ses sujets dans le même esprit. Ces scènes idylliques qui sont sculptées sur les reliefs « pittoresques », ces troupeaux aux pâturages [5], ne font-ils pas souvenir des gobelets de Vaphio ? L'amour qu'éprouve la mère pour ses petits qu'elle

[1] RA., 1894, I, p. 352.

[2] Fin du IVe s., JHS., III, pl. 24, p. 234 sq. ; *Cat. Brit. Mus.*, III, p. 217, n° 2128.

[3] Brunn-Bruckmann, pl. 366 ; Amelung, *Führer durch die Antiken von Florenz*, p. 14, n° 9.

[4] Reinach, *Répert. de la stat.*, II, p. 754.

[5] Ex. Munich, Furtwängler, *Hundert Tafeln*, pl. 53.

allaite [1], n'a-t-il pas inspiré l'auteur des reliefs minoens où une chèvre sauvage [2] nourrit ses faons *(fig. 9)*, où une vache lèche tendrement son veau, aussi bien que celui des reliefs Grimani ? C'est encore une idylle pastorale, dans le genre sentimental hellénistique, que ce groupe d'un des

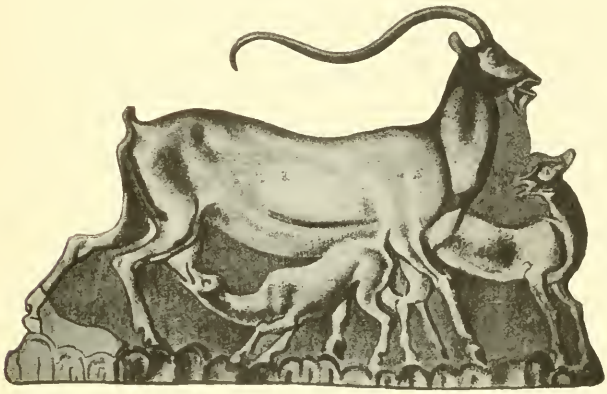

Fig. 9. — Chèvre sauvage et faons.
Plaque de faïence de Cnossos.

gobelets de Vaphio : un bœuf et une vache se serrent étroitement l'un contre l'autre et semblent échanger leurs impressions [3].

* * *

Seraient-ce des *scènes de genre* que ces œuvres crétoises où l'artiste a saisi sur le vif un trait de la vie familière, un chat guettant un oiseau, une biche allaitant, des poissons parmi des coquillages bigarrés ? L'art avait-il su déjà se dégager de la destination religieuse ? n'avait-il, en traitant ces sujets gracieux, d'autre ambition que de repro-

[1] Burrows, *op. l.*, p. 137 ; Mosso, *op. l.*, p. 202 ; Riegl, JOAI., 1906, p. 1 sq.

[2] L'art minoen reproduit souvent cet animal, MA., 19, 1908, p. 47, note 1.

[3] Riegl, *l. c.* ; Körte, *ibid.*, p. 294-5.

duire un fragment de la réalité qui l'avait frappé ? On l'a cru parfois [1], et si cette assertion était exacte, ce serait un nouveau rapprochement à établir entre l'art minoen et celui de la Grèce hellénistique, où, grâce au scepticisme, au réalisme croissant, à l'individualisme, les scènes de genre, jadis inconnues dans le grand art [2], vont désormais se multiplier [3].

Mais qu'entend-on par scène de genre ? ce n'est pas le sujet traité qui peut donner de lui-même la réponse à cette question, car la destination de l'œuvre suffit à en changer le caractère [4]. Ces nombreuses figurines archaïques, ces boulangers, ces coiffeurs, ces laboureurs, ces femmes au lavoir, n'avaient-elles d'autre but que de divertir, n'étaient-elles que de simples pochades de coroplastes ? Non ; enfouies dans la tombe, elles fournissaient aux morts les compagnons qui leurs étaient nécessaires pour entretenir leur vie posthume [5]. Le « Spinario » est « par le sujet, et en tout cas par l'esprit de l'exécution, une pure œuvre de genre » [6] ; il en serait assurément une, s'il avait une desti-

[1] Ex. Paribeni, MA., 19, 1908, p. 84.

[2] L'art grec connaît les sujets de genre avant cette époque, mais uniquement dans l'art industriel, toujours en avance sur la plastique (Tome II). Ce sont des sujets de genre que ce décor de lances, de casques et d'épées sur un alabastre corinthien (AA., 1889, p. 93, fig. 8) ; ces natures mortes, sur certains vases, par ex. dans le cycle d'Epiletos (Hartwig, *op. l.*, p. 368, note 1) ; ces scènes érotiques de la palestre, opposées aux données mythologiques (*ibid.*, p. 13) ; ce jeune pêcheur de Chachrylion, accroupi sur un rocher (*ibid.*, pl. V, p. 55) ; ces motifs de toutes sortes, dont M. Hartwig a donné des exemples (*ibid.*, p. 58 sq.). Le genre envahit la peinture de vase dans la seconde moitié du Ve siècle (Pottier, CV., III, p. 142), en attendant qu'il pénètre dans le grand art.

[3] Sur le genre dans l'art hellénistique, les types familiers, les pêcheurs, paysans, etc. Courbaud, *op. l.*, p. 247 sq. ; Wace, ABSA., X, p. 110 sq. ; Cultrera, *op. l.*, p. 57 sq., discute, comme Wace, la question de l'origine de ces motifs. Tome I, p. 148.

[4] Perrot, HA., 8, p. 136 sq. ; Collignon, SG., II, p. 599 sq.

[5] Pottier, BCH., 1900, p. 520 sq. Les sujets de genre dans les figurines archaïques de terre cuite ; id., *Diphilos*, p. 48 ; Dussaud, *op. l.*, p. 259-60.

[6] Lechat, *Pythagoras de Rhegion*, p. 102 ; sur d'autres sujets de genre dans l'art du Ve siècle : Cultrera, *op. l.*, p. 65-6 ; Collignon, SG., II, p. 129.

nation profane ; mais il ne l'a pas : c'est un ex-voto religieux, ou, d'après l'interprétation de M. Svoronos, un fils d'Asklépios, Podaleiros, attaché à la guérison des pieds [1]. Ne serait-ce pas un contresens que de parler de sujets de genre à propos de l'enfant d'Olympie, qui tient son pied [2], ou même de l'éphèbe de Tralles [3] ?

Mais « qu'un maître hellénistique reprenne, avec un sentiment différent, le motif du Spinario, le jeune coureur de tout à l'heure deviendra un enfant quelconque, victime d'un accident insignifiant. L'art du Ve siècle a représenté des personnages mythologiques se livrant au jeu des osselets ; les astragalizontes de Polyclète étaient sans doute les deux Dioscures. Transportez les sujets dans la vie réelle, imaginez, au lieu des héros, des garçonnets engagés dans une partie de jeu : vous aurez le motif d'un groupe du British Museum, qui est une pure scène de genre... Inversément, un sujet mythologique peut prendre tous les caractères d'un sujet de genre, si l'artiste y voit surtout un thème élégant ou piquant à développer » [4]. Il faudrait se garder toutefois de dénommer « sujet de genre » tout motif hellénistique qui paraît à première vue rentrer dans cette catégorie. Bien des dites scènes de genre pouvaient représenter des mythes peu connus. L'enfant à l'oie, thème que l'art hellénistique exploite de mille façons, est-il un sujet de genre, comme on le croit généralement ? ne serait-il pas plutôt le plus jeune fils d'Asklépios, Ianiskos, avec l'oie sacrée, et l'étranglement de l'animal n'aurait-il pas une signification religieuse [5] ?

Il faut donc être prudent en étudiant l'art minoen, et ne pas tomber dans une erreur qui a été maintes fois commise. Meyer ne voulait voir dans une bague en or à scène

[1] EA., 1909, p. 133 sq. ; RA., 1909, II, p. 439 ; Deonna, *Peut-on comparer...*, p. 43.

[2] Treu, JDAI., 1891, p. 59 ; Wernicke, *ibid.*, 1897, p. 180.

[3] MP., X, 1903, p. 30.

[4] Collignon, *l. c.*

[5] Svoronos, EA., 1909, p. 133 sq., Ianiskos ; cf. RA., 1909, II, p. 439 ; Ausonia, IV, 1909, varietà, p. 109-110.

religieuse qu'un motif de genre [1], et M. Collignon incline à penser de même [2]. Riegl reconnaît dans les gobelets de Vaphio un prototype des sujets de genre hellénistique [3], alors que, si Hoernes par excès contraire nie a tort que cette scène soit empruntée à la réalité journalière et n'y voit qu'une scène mythique [4], nous savons du moins la signification rituelle de ces jeux où figuraient les taureaux divins.

Dès lors, on sera tenté de donner un sens religieux à d'autres représentations que nous croirions n'être que de simples divertissements de l'artiste, à cette fresque de Cnossos, où un jeune garçon arrange des fleurs dans un vase [5], et nous ne suivrons pas l'exemple de Rossbach, qui interprète le vieux motif archaïque du personnage respirant une fleur, sur un vase d'Athiénau [6], comme un simple sujet de genre [7].

On ne saurait nier toutefois que ces sujets, empruntés à la réalité la plus familière, ressortissent au genre, sinon par leur destination, du moins par l'esprit dans lequel ils sont conçus et par leur composition même, et à ce point de vue on est autorisé à les rapprocher des motifs analogues de l'époque hellénistique.

* * *

On a prétendu que l'art minoen n'était pas exclusivement religieux, qu'en plus des scènes de genre, il savait représenter des *scènes d'histoire*, et l'on a voulu reconnaître dans certains monuments le souvenir d'expédi-

[1] JDAI., 1892, p. 190.
[2] SG., I, p. 49 ; cf. Hœrnes, *op. l.*, p. 162.
[3] JOAI., 1906, p. 14 sq.
[4] *Op. l.*, p. 163.
[5] Burrows, *op. l.*, p. 62. — Certains vases égéens servaient vraisemblablement de pots à fleurs ou à plantes, *ibid.*, p. 85 ; cf. *Phylacopi*, pl. XIX, p. 118.
[6] RA., 1885, II, p. 360 sq.
[7] MAI., XI, p. 325-6.

tions guerrières[1]. Est-ce bien vrai ? l'art hellénistique, lui aussi, a vu se développer la composition historique[2] pendant longtemps négligée, et a transmis ce goût à Rome[3].

*
* *

L'art minoen se préoccupe de rendre les groupements par masses[4], les mouvements de la *foule*, dans ses fresques et ses reliefs. Voici une fresque de Cnossos : « Dans le premier panneau, une foule grouillante, indiquée par une multitude de têtes superposées, se presse dans un paysage planté de grands arbres, dont le feuillage est rendu par une masse bleue. La foule est partagée en deux groupes par la couleur : les hommes dans la zone rouge, les femmes dans la zone blanche. Vers le bas, quelques femmes isolées et vêtue de riches robes à volants avec manches à gigot (bleu, blanc et brun clair) tendent les bras

[1] Paribeni, MA., 1908, 19, p. 84 ; Hawes, *Crete, the forerunner of Greece*, p. 118.

[2] Gardner, *Grammar of greek art*, p. 112 sq. (Sculpture and history) ; Courbaud, *Le bas-relief romain à représentations historiques*, p. 29 sq. ; 195 sq. ; 202, 218 sq. Remarquer que, même à cette époque, les artistes ne se sont jamais astreints à une reproduction servile des détails historiques, et qu'on ne peut considérer comme des documents exacts leurs monuments, tels que la mosaïque de Naples avec la bataille d'Alexandre, qui remonte sans doute à un prototype pergaménien. MRI., 1907, p. 13 ; sur cette mosaïque, Tome I, p. 402, référ.

[3] L'art idéal du Ve siècle raconte sous une forme mythique des événements historiques, Courbaud, *op. l.*, p. 219 ; Boutmy, *Philosophie de l'architecture en Grèce*, p. 49. Le thème historique apparaît à Xanthos, Trysa (MAI., XVIII, p. 330 sq. ; Lange, *Darstellung des Menschen*, p. 128-9) ; dans le sarcophage d'Alexandre, Courbaud, *op. l.*, p. 255 sq., etc. — Mais, dans ce domaine comme en tant d'autres, la peinture précède la plastique, dès les vases corinthiens (Pottier, CV., II, p. 478) ; Onésimos est le plus ancien chroniqueur des guerres médiques et, en général, la peinture de vases de la première moitié du Ve siècle a été touchée par les événements historiques (Hartwig, *op. l.*, p. 518, 524).

[4] Dussaud, *op. l.*, p. 63 ; Pottier, Rev. de Paris, 1902, 2, p. 179 ; Mosso, *op. l.*, p. 139. Même préoccupation dans l'archaïsme chaldéen, Heuzey, *Catal. des antiq. chaldéennes*, p. 130.

en avant. Le second panneau comporte également une foule aux silhouettes prestement tracées. Des femmes assises dans des poses aisées soutiennent une conversation animée »[1]... Mais c'est le « vase aux moissonneurs », d'Haghia Triada, qui rend le mieux l'impression d'une foule en mouvement, et le naturalisme de cette composition est si intense, a-t-on dit, qu'on ne le retrouve dans l'art grec qu'au Ve siècle[2]. J'irai plus loin, je crois qu'il faut descendre jusqu'à l'époque hellénistique pour que l'artiste sache rendre de façon aussi habile l'impression de la foule[3]. Une grande originalité de la frise de Pergame ne consiste-t-elle pas à jeter dans une sorte de mêlée confuse les dieux et les géants au lieu de les opposer les uns aux autres, comme autrefois, par groupes de deux ou trois combattants[4], à rendre le désordre d'une bataille générale, où des masses sont rangées contre des masses, et non plus des individus contre des individus[5] ?

* * *

Ce respect de la *symétrie* qui caractérise l'art classique[6], l'art minoen en a peu de souci[7]. L'artiste, sur une coupe en faïence vert pâle, a jeté avec un dédain tout moderne de ce principe une branche de feuillages bruns, un rinceau en relief[8]. Cette même qualité apparaît sur ce grand vase où des végétaux en relief sont peints : un plant de

[1] Dussaud, *l. c.*

[2] Mosso, *l. c.* ; MA., 13, p. 127 sq.

[3] Toutefois, la peinture de vases s'efforce auparavant déjà de rendre la foule, cf. vases polygnotéens, Pottier, CV., III, p. 1090 ; chez Panainos et Micon, MAI., XIV, p. 405.

[4] Cf. avec la Gigantomachie de Lagina, où le sculpteur revient aux vieux principes des groupes isolés et balancés. BCH., 1895, p. 256-7.

[5] JHS., III, p. 328 sq. ; BCH., *l. c.*

[6] Pottier, CV., III, p. 1050 ; II, p. 448-9 ; Gardner, *Grammar of greek art*, p. 22, 89, 169 sq. ; 171 sq. ; 275 ; 214 ; Courbaud, *op. l.*, p. 217, etc.

[7] A., 1904, p. 287 ; Hœrnes, *op. l.*, p. 161 ; REG., 1905, p. 101.

[8] ABSA., IX, 1903, p. 74, fig. 53 a-b ; A., 1904, p. 287, 289, fig. 41-2 ; Deonna, *Les toilettes modernes de la Crète minoenne*, p. 39.

papyrus émerge de l'eau, indiquée par quelques lignes ondulées[1]. On ne connaît pas encore les groupements systématiques[2] qui se répondent dans une composition savamment équilibrée, et il semble que l'artiste ne subisse d'autre loi que celle de sa fantaisie et de son observation naturaliste. On ne constate pas non plus cette contrainte qui s'impose à l'artiste de la Grèce, celle de l'*isoképhalie*. Si la perspective est défectueuse dans le « vase des moissonneurs », du moins les têtes des hommes sont placées à des niveaux différents, et le plus aimable désordre règne dans le cortège.

Polygnote en peinture, Phidias en sculpture, avaient déjà rompu avec la vieille règle de la composition classique[3], mais il était réservé à l'artiste hellénistique de la battre vigoureusement en brèche, et d'introduire dans le relief, la peinture et la ronde-bosse, le groupement pittoresque au lieu du groupement logique.

* * *

Ce qui nous frappe, dans l'art paléolithique, c'est *la violence des mouvements*, l'intensité d'action, sensible surtout dans les admirables figures d'animaux[4]. Le peintre qui a tracé le bison « ramassé », n'a-t-il pas eu l'intuition exacte du galop furieux révélé par la photogra-

[1] ABSA., IX, p. 139, fig. 88 ; A., 1904, p. 288, fig. 43 ; Hall, *The decorative art of Crete*, pl. II ; Deonna, *l. c.*

[2] Jolles, JDAI., 1904, p. 27 sq. ; cf. REG., 1905, p. 101 ; Evans, JHS., 1901, p. 153 sq. ; Klein, *Gesch. d. gr. Kunst*, I, p. 23 sq. ; Reichel, *Zur antithetischen Gruppe*, Memnon, 1908, p. 83 sq.

[3] Noter que si la symétrie est rigoureuse dans la composition, l'asymétrie est fréquente dans les détails techniques. Cf. Tome II, Asymétrie. Les anses des coupes ne sont pas toujours placées suivant un axe perpendiculaire à la ligne droite donnée par l'aplomb de la figure (REG., 1896, p. 294, note 2 ; Hartwig, *op. l.*, p. 183, note 1) ; dans des vases à double tête, le goulot n'est pas vertical, mais incliné d'un côté (MP., IX, 1902, p. 140, pl. XII).

[4] Reinach, *Apollo*, p. 5, 36, etc. ; cf. p. 56.

phie instantanée[1] ? « Ce n'est pas, en effet, dans l'invention des motifs que gît la surprenante originalité de cette école primitive hier encore inconnue. Il y a en elle une chose unique, sans précédent, comme sans autre exemple dans toute l'histoire de l'art, c'est la furia avec laquelle, dès les premiers pas, elle se jette à corps perdu dans l'expression du mouvement et de la vie. Un art primitif qui, par l'entrain passionné de ses compositions, fait penser aux chasses de Rubens et aux batailles de Salvator Rosa, voilà qui est étourdissant »[2]. M. Heuzey a raison, mais peut-on dire que cette fougue soit « sans autre exemple dans toute l'histoire de l'art » ?

Ne retrouve-t-on pas ce goût immodéré pour les mouvements violents dans l'art minoen ? Sur le vase des lutteurs, c'est une mêlée furieuse de membres, des corps à corps endiablés ; les vainqueurs tendent leurs bras comme des arcs pour décocher leurs coups de poing et les vaincus roulent à terre sur le ventre ou sur le dos. Sur le vase « aux moissonneurs », la théorie s'avance plus calme, mais quelle intensité de vie encore dans ces visages ; on croirait entendre les chants vociférés par ces bouches largement ouvertes et le bruit du sistre frénétiquement agité. Sur le gobelet de Vaphio, les corps humains sont projetés en l'air et vont s'aplatir sur le sol. Mais la ronde bosse, elle-même, ne résiste pas au plaisir de donner de véritables instantanés : l'acrobate en ivoire de Cnossos, le corps tendu dans un effort violent, la tête rejetée en arrière, exécute le saut périlleux par dessus le taureau, comme sur la fresque de Tirynthe[3]. Alors que l'art grec classique apprend tardivement à coordonner les détails d'une figure en mouvement[4], colle les cheveux

[1] Paris, *Promenades archéologiques en Espagne*, p. 24.

[2] Heuzey, BCH., 1892, p. 317 ; cf. REG., 1894, p. 126.

[3] Cette statuette était sans doute suspendue (ABSA., VIII, p. 73) comme les figurines archaïques de Béotie en forme de cloche (Hœrnes, *op. l.*, p. 398) et certaines terres cuites hellénistiques (Pottier, *Diphilos*, p. 102). On a prétendu à tort qu'il en était de même du Ganymède du Vatican (Kekulé, *Griech. Skulptur*, p. 215 ; Lucas, JOAI., 9, 1906, p. 272, note 11).

[4] Cf. Tome II.

contre le visage penché du Spinario, au lieu de les laisser suivre leur inclinaison naturelle, et commet une erreur analogue dans la robe de l'« Athéna mélancolique » de l'Acropole, l'art minoen, lui, sait déjà donner à ces détails leur vie propre et les cheveux de la jeune femme qui sans doute danse sur une fresque de Cnossos [1], s'envolent autour de sa tête, soulevés par la rapidité du mouvement. Les artistes crétois « n'ont jamais regardé le corps humain que dans cet état de tension extraordinaire qui lui donnait, à leurs yeux, plus de beauté » [2]; aussi leurs formes paraissent-elles souvent disloquées et leurs attitudes forcées [3].

* * *

Devant ces corps agiles et souples, le Père Lagrange songe à Phidias et à Michel-Ange. Peut-on vraiment évoquer le souvenir de l'art classique du Ve siècle, ou n'est-ce pas, plutôt que la frise du Parthénon, celle du grand autel de Pergame qui est proche parente de ces reliefs mouvementés ?

Sans doute, l'art antérieur à l'époque des diadoques n'ignore pas le mouvement violent du corps [4]. L'archaïsme ne craint pas, dans sa hardiesse naïve, d'aborder de difficiles problèmes d'équilibre, des sujets qui immobilisent une action fugitive, en un mot de traduire dans la matière de véritables instantanés [5], dans les frontons

[1] Mosso, *op. l.*, p. 259, fig. 144.

[2] Lagrange, *La Crète ancienne*, p. 40.

[3] GBA., 1907, I, p. 96; sur le mouvement violent des œuvres minoennes, cf. encore : JDAI., 1895, p. 64, note 52; RA., 1900, I, p. 450. — Notons que M. S. Reinach a cherché un lieu historique entre les Mycéniens et la Sibérie méridionale, où apparait aussi cette fougue des mouvements, RA., 1904, I, p. 37 sq.

[4] Post, *Development of motion in archaic greek sculpture*. Harward Studies, 1909, XX, p. 95 sq.; Lechat, *Pythagoras de Rhegion*, p. 122-3; JDAI., 1895, p. 79, 81; Joubin, SG., p. 115 sq.; Mahler, *Polyklet*, p. 12 sq.

[5] Lange, *op. l.*, p. 73 sq.; Bulle, SM., p. 31; BCH., 1896, p. 702. Différence avec l'instantané photographique, Lange, *op. l.*, p. 77 sq.; Lalo, *Les sentiments esthétiques*, p. 222-3.

d'Egine[1], les Tyrannoctones, le Discobole de Myron[2], l'Hoplitodrome de Tubingue[3], la « Coureuse » du Vatican[4], la Niobide de Rome[5], etc., motifs qui semblaient réservés aux arts du dessin[6].

Il semble que, plus anciennement encore, on s'efforce de traduire le moment le plus fugitif de l'action, si horrible soit-elle. Au VIe siècle, Persée coupe la tête de la Gorgone et le glaive pénètre à moitié dans les chairs du monstre grimaçant[7] ; ou bien, le héros vient de trancher la tête, et le sang, qui jaillit encore chaud des artères, donne naissance à des serpents et à Pégase[8] ; ailleurs, Pélias cuit dans sa chaudière[9]. C'est là un trait de naïveté que l'on relève dans les arts à peine au sortir de l'enfance et qui se retrouve au moyen âge. La tête de Saint-Denis, tranchée par la hache du bourreau, oscille sur le billot et va rouler à terre[10]. Comme jadis Athéna, sur les vases du VIe siècle, sortait tout armée de la tête de Zeus[11], Eve émerge du corps d'Adam endormi. Mais, en progressant, l'art abandonne la représentation des mouvements inachevés[12]. Le Persée de Myron tient en main la tête de la Gorgone, comme celui de Cellini[13] ; Athéna, au fronton du

[1] Guerrier tombant à la renverse, sur un lécythe à figure noire du Ve s., JDAI., 1892, p. 185 sq.

[2] Sur cette attitude : JHS., 1907, p. 29, fig. 18.

[3] BCH., 1897, p. 211 sq.

[4] Qui serait plutôt une danseuse, Schrœder, MRI., 1909, p. 109 ; cf. REA., 1910, p. 341 sq.

[5] Ausonia. 1907, 1, p. 8.

[6] Seta, *Genesi dello Scorcio*, p. 85-6. — Dans la peinture de vases, on trouve parfois du « Myron anticipé », Pottier, CV., III, p. 908.

[7] Métope de Sélinonte.

[8] MRI., 1892, p. 225.

[9] Vase du VIe s., MA., XVII, p. 120, fig. 88.

[10] Peinture de Jean Malouel et de Henri Bellechose, Michel, HA., III, 1, p. 149, fig. 79.

[11] L'origine de ce motif ne serait-il pas à chercher dans le type de l'idole d'Amorgos, Hœrnes, *op. l.*, p. 151, fig. 17 ; cf. idole analogue d'Indochine, A., 1890, p. 358, fig. 14.

[12] Kalkmann, JDAI., 1895, p. 62 ; 1896, p. 200.

[13] Münch. Jahrb. der bild. Kunst, 1, 1906, p. 83 sq. Cf. fragment de coupe mégarienne de Pergame, MAI., XXXII, 1907, p. 408, fig. 14.

Parthénon, est déjà née, comme plus tard Eve s'est éloignée du corps d'Adam qui lui a donné naissance [1].

Un autre trait des vieux maîtres, ce sont ces attitudes compliquées, ces corps projetés en avant ou tordus [2], souvent peu soucieux encore du rythme et de la pondération. Parfois, ils représentent simultanément deux actions différentes, ce que n'osèrent jamais les artistes classiques : Aphrodite, sur la frise du trésor de Cnide, tout en descendant de son char, attache le collier autour de son cou [3].

L'art grec, vers le milieu du Ve siècle, arrivé à sa maturité, n'a plus la hardiesse des débuts. Epris de calme et de sérénité, recherchant non plus tant l'accident, l'instantané, que ce qui demeure, il confine ses recherches du mouvement intense dans les sujets traditionnels des Centaures et des Amazones, et ne donne des attitudes désordonnées qu'à ces êtres inférieurs par leur nature ou par leur rang social, ainsi qu'aux Silènes, aux Satyres [4]. La frise du Parthénon n'offre que des attitudes tranquilles et paisibles ; les statues phidiaques et polyclétéennes [5] sont toutes empreintes de noblesse et de gravité. La fougue de la composition, que connaissent déjà les peintures de vases [6], ne commence à apparaître dans les reliefs qu'à la fin du

[1] Kekulé, *Darstellung der Erschaffung der Eva, Eine Studie zum Parthenonostgiebel*, JDAI., 1890, p. 186 sq. ; cf. aussi la naissance d'Aphrodite, *ibid.*, 1886, I, p. 249 sq.

[2] BCH., 1901, p. 507. — Cf. à ce point de vue le motif de l'homme qui tombe à terre. La peinture à figures rouges la plus ancienne renverse encore le problème et, au lieu de montrer l'homme tombé, le représente au cours de sa chute, comme à Egine. M. Lœwy a étudié ce motif à propos de la stèle de Corinthe (IVe siècle), MAI, XI, p. 159, sq. (référ.) ; aussi Hartwig, *op. l.*, p. 116 ; Curtius, MAI., XXX, p. 386 sq. Cf. sur des vases à figures rouges, des éphèbes luttant dont l'un tombe la tête en bas. Hartwig, *op. l.*, p. 137, pl. XV, 2 ; pl. XVI, p. 139 ; autres ex. p. 138, note 1 ; MRI., 1893, p. 233 (référ.).

[3] BCH., 1908, p. 177, pl., p. 183 ; Courby, RA., 1911, I, p. 213, fig. 3, p. 216.

[4] J'ai montré dans le tome II que bien des progrès de l'art grec, recherche d'expression, rendu des types ethnographiques, etc., ont été ébauchés dans ces types inférieurs.

[5] Cf. toutefois l'opinion de Hauser, Tome I, p. 384.

[6] Certaines peintures de vases du Ve siècle, a-t-on dit, annoncent déjà l'art mouvementé de Pergame, MA., 14, p. 97-8. — On sait que la peinture de vases fut toujours en avance sur la plastique, cf. tome II.

Ve siècle, et le sentiment dramatique, les attitudes violentes de la frise d'Athéna Niké ou de Phigalie[1], annoncent une voie nouvelle, dans laquelle l'art va s'engager hardiment, avec les progrès des tendances réalistes. Le mouvement envahit l'art. Ce sont les sculptures passionnées du Mausolée d'Halicarnasse. Scopas, Lysippe, recherchent des attitudes instables[2]. Les statuettes de terre cuite même suivent la direction nouvelle. « La ferme assiette qui était la qualité essentielle des anciennes statues, cède aux recherches du mouvement. Lentement, doucement, la statuette semble s'ébranler; un pied s'avance, les mains soulèvent le lourd amas des plis de la tunique qui entravent la marche, le premier pas est fait. Tout à l'heure elle va s'élancer et tourbillonner dans ses voiles »[3]. Bientôt ce seront les attitudes compliquées et hardies des terres cuites de Myrina[4].

L'entrain, l'exubérance des mouvements, se montre dans tout l'art hellénistique. Est-il besoin de citer la mêlée farouche des dieux et des géants dans la frise de Pergame, la passion qui se trahit dans les contorsions des corps aussi bien que sur les visages ? Faut-il rappeler le mot de Gœthe, pour qui le Laocoon était « un éclair fixé, une vague figée au moment où elle se brise sur le rivage ? » L'art hellénistique, a-t-on dit, a découvert Myron[5]; mais il le dépasse de beaucoup, et ce qui n'était jadis que tendances isolées[6] devient un trait général de l'art de cette époque. Partout, ce sont plus que des mouvements fougueux[7], des attitudes instables[8]. celles de la Vénus détachant sa sandale, ou du Faune dansant de Naples, et

[1] Collignon, SG., II, p. 103, 158.

[2] Collignon, *Lysippe*, p. 68, 102 ; MP., XIII, 1906, p. 144.

[3] Pottier, *Diphilos*, p. 69.

[4] *Ibid.*, p. 102.

[5] Klein, JOAI., 1907, p. 248.

[6] Sur le mouvement dans les œuvres de Pythagoras et de Myron, opposé aux attitudes tranquilles de Phidias et de Polyclète, Lechat, *Pythagoras de Rhegion*, p. 121 sq. ; Tome I, p. 291.

[7] Lœwy, *Griech. Plastik*, p. 116 sq.

[8] Ducati, JOAI., 1911, p. 167 sq., *Bronzetto del Museo Civico di Bologna*.

l'artiste subtil laisse parfois même au spectateur le soin de retrouver le mouvement qui a précédé celui qui est représenté. Tout s'agite, la chevelure qui se dresse, dont les mèches s'enroulent, se chevauchent et se contrarient[1], participent à l'émotion du corps et de l'âme[2].

L'art ne semble-t-il pas retrouver la même fougue que quelque mille ans auparavant, et n'est-on pas en droit de comparer les lutteurs du vase d'Haghia Triada, dont les muscles sont tendus dans un effort violent, dont les attitudes sont emportées, aux dieux et aux géants qui combattent sur la frise de Pergame ?

* * *

Cette dernière comparaison est d'autant plus exacte qu'elle se fonde non seulement sur la science des mouvements, mais encore sur *la musculature du corps*. On pourrait dire que c'est aussi un trait commun aux trois périodes que nous étudions, l'art paléolithique, l'art minoen, l'art hellénistique.

L'artiste chasseur de rennes, fait preuve déjà dans ses figures d'animaux d'une merveilleuse connaissance de la musculature[3]. Il y avait alors, a-t-on pensé, des centres où l'on étudiait le dessin pour se pénétrer des formes des animaux[4] ; où les artistes dessinaient à part des têtes, des pieds, des jambes, même des écorchés et des squelettes, en des morceaux qui ne devaient être que des études d'ateliers[5]. Mais il semble que l'on soit allé trop loin, et que l'on ait prêté à ces vieux maîtres des intentions

[1] Caractère « inquiet » de la chevelure de l'Apoxyomenos du Vatican, œuvre lysippique, Tome I, p. 396.

[2] Tête de Centaure de Spire, Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 189 ; Apollon des Thermes de Caracalla, Bulle, pl. 198 ; Ménade Ludovisi, *ibid.*, pl. 199, etc.

[3] RA., 1889, II, p. 152 ; 1909, I, p. 383 ; A., 1904, p. 131, fig. 2, p. 149 ; 1907, p. 43, fig. 14 ; Hœrnes, *op. l.*, p. 39, etc.

[4] Breuil, A., 1907, p. 27.

[5] A., 1904, p. 170.

trop modernes. On ne saurait dire qu'en représentant des crânes décharnés d'équidés, ils aient eu le seul désir d'étudier l'anatomie artistique, et « l'explication de ces étranges sculptures semble devoir être recherchée, dit M. Déchelette [1], comme celle du problème des origines de l'art quaternaire tout entier, dans le domaine des croyances primitives... »

* * *

Les Minoens possèdent la même qualité [2]. On admire dans leurs œuvres l'intelligence vraie de la musculature

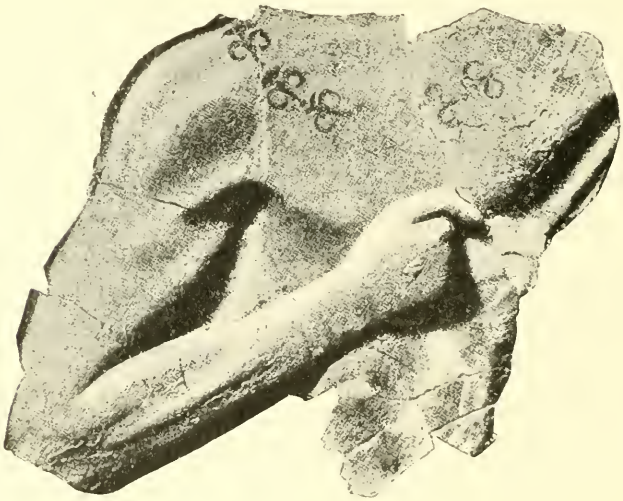

Fig. 10. — Torse en stuc de Cnossos.
(Sophus Müller, *L'Europe préhistorique*, p.76, fig. 52.)

humaine, et l'on sent que l'artiste exerçait ses dons d'observation aussi bien à saisir le jeu des muscles et des

[1] *Op. l.*, I, p. 220 (référ.) ; A., 1903, p. 265.
[2] Hœrnes, *op. l.*, p. 164 ; MA., 13, p. 128 ; Lagrange, *op. l.*, p. 41, etc.

articulations qu'à rendre la grâce féminine, la violence des mouvements, ou le pittoresque de la végétation. N'est-il pas d'une scrupuleuse exactitude, ce torse en stuc de Cnossos[1] (*fig. 10*)? le bras est replié sur la poitrine, et tous les muscles, durs et secs, sont marqués : le grand pectoral avec son insertion sur le bras, le deltoïde, le biceps; on dirait presque avoir sous les yeux une préparation ana-

Fig. 11. — Torse de Kouros.
(Deonna, *Les Apollons archaïques*, p. 206, fig. 112.)

tomique. Le bras en stuc tenant un rhyton[2] ou une corne de taureau[3] est tout aussi beau. Mais songez aux acro-

[1] ABSA., VII, p. 17, fig. 6; Sophus Muller, *op. l.*, p. 76, fig. 52.
[2] ABSA., VII, p. 89, fig. 29.
[3] Mosso, *op. l.*, p. 185-6, fig.

bates en ivoire [1] ! quelle précision dans le rendu de ces corps nerveux et élancés, où l'on peut distinguer jusqu'aux veines du dos de la main et jusqu'aux ongles [2] ! Les animaux ne sont pas inférieurs aux hommes, et nous en avons déjà loué le réalisme.

Verra-t-on dans ce trait l'influence des arts orientaux ? celle de l'art chaldéen où la musculature est souvent très accusée [3] ? Pourquoi les Minoens auraient-ils subi cette influence plutôt que celle de l'Egypte, dont l'art ne s'intéresse nullement aux détails précis de la charpente humaine [4] ? Dira-t-on que ce fut en Crète une conséquence naturelle de la gymnastique [5] ?

Mais la Grèce de bonne heure donna une grande importance à ces exercices où le corps se révèle dans toute sa beauté [6], et l'art n'arriva que tard à représenter sans erreur la musculature. Nul ne voudra comparer l'anatomie des chefs-d'œuvre minoens à celle des Kouroi grossiers du VIe siècle, où abondent les conventions, les maladresses et les bizarreries [7] *(fig. 11)*. On la rapprochera plus volontiers de la correction des œuvres classiques du Ve siècle ; et toutefois, dans ces dernières, si la musculature est juste, elle est schématisée, idéalisée, sans ce réalisme qui fait le charme des monuments crétois.

* * *

Il fallait que dans l'art grec se manifestât, après l'idéalisme, une tendance de naturalisme analogue à celle de

[1] ABSA., VIII, p. 73-4, fig. ; Dussaud, *op. l.*, p. 57 ; Hawes, *op. l.*, p. 128 ; Mosso, *op. l.*, p. 187.

[2] Les mains, pourtant si difficiles à rendre, ont déjà de belles formes dans l'art minoen. Paribeni, MA., 19, 1907, p. 63.

[3] Heuzey, *Catal. des antiq. chaldéennes*, p. 130, 164, 169, 178 ; Reinach, *Apollo*, p. 23, 24. « Les épaules largement modelées, dit M. Heuzey (p. 169), la poitrine qui respire sous le vêtement, ne dépareraient pas un Jupiter grec d'ancien style ».

[4] Deonna, *Les Apollons archaïques*, p. 28.

[5] Mosso, *op. l.*, p. 176 sq. ; ci-dessus, p. 64.

[6] Deonna, *op. cit.*, p. 29.

[7] *Ibid.*, p. 65 sq.

l'ancien art crétois ; elle n'arrive à son plein développement qu'à l'époque hellénistique. A ce moment, les artistes scrutent avec une attention nouvelle le corps humain ; ils ne l'étudient plus seulement dans ses formes extérieures, mais leur connaissance, d'empirique qu'elle était, devient scientifique. Les recherches anatomiques[1] influent sur la plastique. Ce que l'on connaissait auparavant des muscles, de leur forme et de leurs fonctions, on ne le savait que par l'étude superficielle de l'homme vivant[2] étudié dans les gymnases et dans les jeux publics. Mais on n'avait pas de claires notions sur les causes de ces mouvements, on ne savait pas ce qui produit sous la peau ces creux et ces bosses que le sculpteur savait si bien rendre. Dès lors, tout change. Dans cette époque de science expérimentale, on veut savoir comment le mécanisme travaille, et les recherches anatomiques qui illustrent la ville d'Alexandrie surtout, avec des savants comme Hérophilos et Erasistratos, influencent la plastique. On traite la surface du corps d'une manière plus analytique et plus savante, on indique avec précision les jeux des muscles, surpris dans les attitudes les plus difficiles. Mais on commet des excès. L'implacable précision du ciseau ou du burin donne trop souvent à des sculptures qui sont de véritables chefs-d'œuvre anatomiques, une sécheresse déplaisante, celle du Gladiateur Borghèse[3], à moins que l'artiste, emporté par son admiration aveugle du corps humain scientifiquement compris, n'exa-

[1] Lange, *Menschliche Gestalt*, p. 39 sq. ; Helbig, *Campanische Wandmalerei*, p. 216 ; JHS., 1905, p. 236 sq. (Gardner compare l'anatomie de l'Agias de Delphes, du IVe siècle, avec celle de l'Apoxyomenos qui est pour lui une sculpture hellénistique dénotant une conception plus savante de l'anatomie) ; Bulle, SM., p. 76 ; DA., s. v. Sculptura, p. 1151 ; Courbaud, *op. l.*, p. 248 ; études anatomiques d'Alexandrie, Croiset, *Hist. de la litt. grecque*, V, p. 144 sq.

[2] Sur le modèle vivant, Perrot, *De l'étude et de l'usage du modèle vivant*, Mél. d'arch. et d'hist., p. 31 sq. ; RA., 1860, I, p. 55 ; id. HA., VIII, p. 122 ; DA., s. v. Sculptura, p. 1150 ; Seta, *Genesi dello scorcio*, p. 91.

[3] MAI., XV, p. 193 sq. ; Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 176, note 1.

gère les muscles, ne les enfle et ne les torde, et ne tombe dans l'emphase et la déclamation [1].

Aussi les œuvres hellénistiques nous paraissent-elles souvent plus froides que celles de l'âge classique, car il leur manque la fraîcheur de la vie et la naïveté; l'artiste a trop souvent oublié que si la connaissance de l'anatomie est indispensable « elle devient une source d'erreurs si elle est prise en elle-même; elle est le non-acte, elle est la mort. Elle nous enseigne le détail d'un mécanisme; mais si nous voulons traduire l'action et la vie, il faut nous rappeler que la pensée, l'énergie vitale, transforment les aspects de l'organisme. La vie superpose au dessin anatomique le dessin du mouvement [2] ».

Nous aurons l'occasion de revenir sur les exagérations des hellénistiques, en étudiant l'art des XVe-XVIe siècles. Assurément, on ne saurait, à propos de l'art minoen, commettre la même erreur qu'à propos de l'art quaternaire, et dire qu'on étudiait d'une manière systématique l'anatomie. Mais, le désir de réalisme qui poussa l'artiste grec à se servir des connaissances nouvellement acquises par les savants, le conduisit par des voies différentes, à des résultats analogues à ceux auxquels avait abouti la tendance naturaliste de l'artiste égéen. La puissante musculature du torse de Cnossos ne peut trouver d'équivalente, à mon avis, que dans la frise de Pergame.

* * *

On s'est étonné de la souplesse de la *chevelure* des œuvres crétoises. Les dames de Cnossos portent des cheveux frisottés qui tombent en nappe dans le dos, mais on

[1] Cette exagération n'est pas toujours due, comme on l'a cru, aux copistes romains, mais elle est déjà un trait caractéristique de l'art pergaménien. Cultrera, *op. l.*, p. 128-9.

[2] Mauclair, *Trois crises de l'art actuel*, 1906, p. 37; id., *De Watteau à Whistler*, p. 55. Cf. aussi Ruskin, Harrison, *John Ruskin*, trad. Baradue, 1909, p. 187.

ne remarque pas dans cette coiffure la préoccupation de symétrie et d'artifice qui hante les artistes de l'archaïsme grec. Alors que les Corés élaborent sur leurs têtes des arrangements compliqués de boucles, figées dans une immuable régularité [1], les minoennes, elles, n'ont nul souci de cette recherche systématique, et leur cheveux se massent en un aimable désordre dans la « Pleureuse » de Berlin et les figurines semblables [2]; alors que les peintres de vases archaïques suivent les mêmes principes que la plastique, les boucles se chevauchent les unes les autres et détachent par devant un « accroche-cœur » négligent [3] dans la fresque de Cnossos dite « La Parisienne [4] ». Les hommes portent les cheveux longs ou courts [5], suivant leur condition sociale, tout comme dans la Grèce du VIe siècle. Mais quelle différence d'exécution! La chevelure du porteur de rhyton n'est-elle pas plus près de celle de l'Hermès d'Olympie, que de celle des Kouroi du VIe siècle [6], et n'y remarque-t-on pas déjà cette tendance à l'effet, au pittoresque, de règle au IVe siècle, qu'on ne rencontre que bien rarement dans la peinture de vases archaïques? Il y a déjà des nuances, du modelé, une tendance picturale qui ne se verra de nouveau que bien des siècles plus tard.

On sait que, plus la civilisation est avancée, moins les coiffures sont riches, et l'art grec donne de ce principe un exemple connu, puisqu'il passa des chevelures savantes et longues du VIe siècle, aux coiffures courtes et simples du Ve siècle. A voir que les hommes et les femmes de Crète sont représentés sur les monuments de la plastique et de la peinture avec des coiffures dégagées de la complication primitive et traitées avec une souplesse

[1] Lechat, M., p. 197 sq.

[2] Furtwängler, *Neue Denkmäler antiker Kunst*, SMA., 1899, II, p. 559 sq.; cf. REG., 1900, p. 374.

[3] Porté aussi par les hommes, ex. sarcophage d'Haghia Triada, MA., 19, 1908, pl. I.

[4] Dussaud, *op. l.*, p. 61, fig. 45.

[5] MA., 19, 1908, p. 50.

[6] Deonna, *Les Apollons archaïques*, p. 100.

étonnante, n'a-t-on pas la preuve que cet art est déjà très avancé et ne doit pas être comparé aux efforts des artistes archaïques, mais plutôt aux créations de la maturité grecque [1]?

* * *

La *frontalité* régit l'art de la Grèce jusqu'au début du Ve siècle [2], où le sculpteur, rompant avec les conventions qui l'enserraient, va s'élancer dans la voie du progrès. Chose curieuse, il semble que parfois l'artiste minoen n'ait eu cure de ce vieux principe et qu'il ait su se dégager déjà de cette loi restrictive [3]. M. Poulsen s'est inscrit en faux contre cette opinion [4] et pense qu'il n'y a point de différence entre les « Apollons archaïques » et les figurines de bronze et de terre cuite trouvées à Petsofà et dans la grotte dictéenne. Cela est vrai, mais les monuments minoens qu'il cite sont les produits d'un art populaire [5], grossier, qui n'a pas su s'affranchir des conventions primitives et les maintient encore alors que l'art de cour sait créer des œuvres d'une technique bien plus libre [6]. La frontalité les domine, comme elle conduira la main de l'artiste inexpérimenté dans la Grèce classique, à une époque où ses confrères, les grands maîtres, y auront depuis longtemps renoncé [7].

[1] Cf. idée analogue, Mosso, *op. l.*, p. 110. — On rencontre assurément, dans l'art minoen, des chevelures qui ne sont pas traitées avec plus de souplesse que celles du VIe siècle grec. Mais on remarquera que ce sont celles de statuettes grossières, œuvres d'ouvriers malhabiles, qui ne font que continuer les principes primitifs et qui appartiennent à l'école populaire, héritière des traditions néolithiques.

[2] Cf. tome II.

[3] Furtwängler, SMA., 1899, II p. 564-5; REG., 1900, p. 374; Deonna, *Les Apollons archaïques*, p. 7, note 2; id., ASchA., 1909, p. 121.

[4] Nord. tidsskr. f. filol., XVIII, 1910, p. 176.

[5] Cf. Tome II.

[6] Note 1.

[7] J'en ai donné des exemples dans le tome II.

Mais voici la « pleureuse » de Berlin [1], ou sa sœur la statuette d'Haghia Triada [2] (*fig. 12*). Sont-elles frontales ? non [3], bien que quelque mille ans nous séparent encore des Corés et des Kouroi (*fig. 13*), on n'y remarque pas cette raideur hiératique de l'attitude, cette symétrie parfaite des membres, mais la tête et le cou sont sensiblement déviés de côté. On dira que de telles exceptions se rencontrent aussi en Grèce en pleine période de frontalité [4], que cela ne prouve rien en faveur de l'art minoen, et que les « déesses aux serpents », sont parfaitement frontales.

Fig. 12.

Statuette d'Haghia Triada. (Mosso, *Escurzioni nel Mediterraneo*, p. 48, fig. 26.)

Soit. Mais un observateur attentif remarquera dans les mêmes monuments un détail de plus. La statuaire grecque n'arrive qu'à partir de Lysippe à s'affranchir de la règle du *point de vue unique*, et à offrir au spectateur qui tourne autour de la statue des aspects variés qui soient chacun satisfaisants pour l'œil [5]. Pareil effort semble avoir déjà été tenté dans l'art minoen. La grossière idole à la colombe de Cnossos [6], qui fait le geste de bénédiction [7], montre au fidèle placé devant elle la paume de sa main droite, et à celui qui la voit de côté la paume de sa main gauche. Mais l'ouvrier malhabile qui a modelé cette statuette d'un art puéril n'a su traduire sa pensée que d'une

[1] Perrot, HA., VI, p. 754-5, fig. 349-50.
[2] Mosso, *op. l.*, p. 48, fig. 26.
[3] Furtwängler, *l. c.*; Perrot, HA., 8, p. 692.
[4] Seta, *Genesi dello Scorcio*, p. 41.
[5] Cf. Tome II.
[6] ABSA., VIII, p. 99, fig. 56; Lagrange, *op. l.*, p. 72, fig. 45.
[7] Sur ce geste, Dussaud, *op. l.*, p. 236.

manière naïve ! L'artiste qui a fondu les statuettes de Berlin et d'Haghia Triada a eu recours à un procédé plus savant pour assurer la multiplicité des points de vue. Le buste se tourne d'un côté et le bas du corps

Fig. 13. — Torse de Kouros.
(Deonna, *op. cit.*, p. 132, fig. 7.)

de l'autre, et le mouvement contrasté des bras accentue cette légère torsion du corps. De face, comme de profil [1] ou de trois-quarts [2], l'œuvre garde toute sa valeur, et l'on prévoit déjà ces attitudes contournées, chères aux hellénistiques [3], ces corps qui se tordent autour de leur axe,

[1] Perrot, *l. c.*, fig. 350.

[2] Mosso, *l. c.*

[3] Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 268, ex.; Brunn-Bruckmann, pl. 578, texte; Ducati, JOAI., 1911, p. 167 sq., à propos d'un bronze du Musée de Bologne.

ceux de l'Hermaphrodite d'Epinal[1] ou du Satyre regardant sa queue[2].

* * *

Il serait facile, je crois, de relever d'autres traits de ressemblances entre l'art minoen et celui de la Grèce à partir de la mort d'Alexandre. On pourrait, dans les *palais crétois* si développés, aux installations hygiéniques perfectionnées[3], reconnaître les prototypes de ces palais hellénistiques, qui, eux aussi, aiment les lignes droites, les vastes plans, les grandes perspectives...

* * *

A vouloir trop prouver, on risque de tomber dans l'excès, et je crains qu'on ne m'accuse déjà d'exagération. Entendons-nous bien. Il ne s'agit pas de prétendre à une ressemblance absolue entre l'art minoen et l'art hellénistique ; ce serait une erreur grossière que de le dire, car la civilisation ne repasse jamais chez des peuples différents par des formes absolument identiques dans le cours de son développement. Mais les tendances spirituelles étant semblables, il est naturel qu'elles se manifestent par des produits analogues, et les différences inévitables et sensibles dues à l'écart chronologique qui les sépare ne peuvent empêcher de percevoir que ces deux périodes sont arrivées *au même degré de leur évolution respective*.

* * *

Mais ne trouvera-t-on pas un lien d'autre nature entre les arts minoen et hellénistique ? ne reconnaîtrait-on pas dans ce dernier des *survivances* à travers les siècles de qualités propres au premier ?

[1] BB., pl. 578 ; RA., 1896, I, p. 160 sq. ; 1898, I, p. 328 sq. ; Reinach, *Bronzes figurés*, p. 116 sq. ; Roscher, Lexikon, p. 2326, etc.

[2] Furtwängler, *Beschreib.*, p. 377, n° 566 ; RA., 1903, I, p. 386-7, etc.

[3] Cf. p. 13.

L'art hellénistique s'est développé surtout dans la Grèce orientale. On l'a souvent fait observer. « Les centres de la production artistique se déplacent géographiquement. Les capitales des nouveaux royaumes, Pergame, Antioche, Séleucie, Alexandrie, exercent un puissant attrait sur les artistes, que ne retiennent plus les anciennes villes grecques, appauvries et déchues ; la vie se retire peu à peu d'Athènes, d'Argos et de Sicyone ; elle reflue vers l'Asie Mineure, la Syrie et l'Egypte[1] », autrement dit, elle abandonne l'Europe pour se tourner vers l'Orient. C'est en Asie Mineure surtout que s'élaborent les types nouveaux, et les théories actuelles tendent à rapporter à ses centres artistiques le développement du relief pittoresque, des grotesques et des types ethnographiques, en un mot de tout ce qu'on aimait autrefois à attribuer à Alexandrie seule[2]. Dans cette contrée, qui fut comme « une sorte de milieu entre la Grèce et l'Orient[3] », s'opère la fusion entre l'esprit grec et l'esprit oriental. Dès lors, on ne s'étonnera pas de trouver tant de *traits orientaux* dans l'art de cette époque aussi bien que dans les mœurs. Dans ce réveil du *sentiment de la nature* il faut tenir compte de l'influence asiatique[4], de cet Orient où de tout temps l'amour du végétal fut beaucoup plus fort qu'en Grèce, où l'on admire le paysage, où l'on crée des jardins, des parcs, où l'on se livre passionnément à la chasse. Le

[1] Collignon, SG., II, p. 444.

[2] Cf. Tome I, p. 149 ; Ducati, JOAI, 1911, p. 173 sq., pense avec raison que ces tendances sont communes aux diverses écoles de cette époque, et auront pu peut-être se développer avec plus de vigueur à Alexandrie.

[3] Renan, *Cahiers de Jeunesse*, p. 345.

[4] Helbig, *Campanische Wandmalerei*, p. 278 sq. ; Boutmy, *op. l.*, p. 61. — Louis Bréhier, *L'art japonais et la figure humaine*, Rev. de Paris, 1909, p. 871, 875 sq., montre l'opposition de l'esprit européen, anthropomorphique, et de l'esprit asiatique, plus sensible à la faune, à la flore. Dans l'art japonais, on sent, par exemple, la lutte de ces deux tendances ; s'il a, pendant des siècles, sculpté des figures humaines, c'est que les Grecs avaient enseigné l'anthropomorphisme aux bouddhiques, mais il était étranger à leur génie natal. Cf. Petrucci, *La philosophie de la Nature dans l'art de l'Extrême Orient*, 1911 ; Kahn, *Mercure de France*, 1911, p. 747 sq.

goût du colossal est asiatique [1] ; si l'on trouve des exemples de statues colossales dans l'art grec antérieur aux diadoques [2], ce n'est toutefois qu'à partir de cette époque qu'elles deviennent fréquentes. C'est le colosse de Rhodes qui partageait avec le Zeus de Tarente la gloire d'être la plus grande statue grecque [3] ; ce sont, dans les fabriques d'Asie Mineure, des terres cuites qui prétendent rivaliser avec des statues [4] ; un sculpteur ne voulait-il pas tailler l'Athos en figure humaine [5] ? Le relief chaldéen serait-il l'ancêtre de la *sculpture historique*, qui se développe à partir de l'époque hellénistique surtout, après avoir eu ses premiers représentants en Asie Mineure [6] ?...

* * *

Quelques siècles auparavant, les mêmes régions d'Asie Mineure avaient vu fleurir l'*art ionien*, qui lui aussi, avait subi une forte influence orientale. Or, la période hellénistique a-t-on dit justement, ne « fut, dans sa façon d'être, qu'une continuation de l'ionisme [7] », et tous les traits qui la caractérisaient dans l'art ne sont que la remise en valeur d'anciens principes, maintenus dans les pays ioniens, mais étouffés pendant longtemps par l'art de la Grèce occidendale, où « l'atticisme nous apparaît comme une réaction heureuse dans le sens grec » [8].

[1] Boutmy, *op. l.*, p. 103 ; Collignon, SG., II, p. 445.

[2] Tendance au colossal dans l'école naxienne du VIe siècle : MAI., XVII, p. 68 ; Deonna, *Les Apollons archaïques*, p. 315 ; dans la première moitié du Ve siècle : JOAI., 9, 1906, p. 221-2 ; JDAI., 1905, p. 175.

[3] Benndorf, MAI., I, p. 45 sq.

[4] Reinach, *Esquisses archéologiques*, p. 207 ; Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 168 ; Deonna, *Les statues de terre cuite en Grèce*, p. 32.

[5] Helbig, *l. c.*

[6] Pottier, GBA., 1902, II, p. 23.

[7] Willamovitz-Mœllendorf, cité par Pottier, *Problème de l'art dorien*, p. 64.

[8] Pottier, *l. c.*

Faut-il donner quelques exemples de ces traits ioniens qui reprennent une nouvelle vie à l'époque hellénistique ?

* * *

C'est le *sentiment de la nature*, du paysage [1]. La prédilection marquée pour le décor végétal est un des caractères importants de l'art ionien.

« Ce goût ne se marque pas seulement dans la profusion des ornements floraux jetés sur la surface des vases, car les Corinthiens ont pratiqué plus que personne ce mode de remplissage [2], mais surtout dans la façon dont le végétal est rendu et étudié. A Corinthe, comme dans le reste de la Grèce, la fleur ou la plante n'est pas reproduite pour elle-même. On a extrait un élément de ce végétal, une corolle ou une feuille, et on en a fait un motif presque géométrique, chargé de meubler les fonds. Si le mot pouvait s'appliquer à des artistes qui, en somme, n'ont jamais connu l'amour de la nature comme les modernes, je dirais que les Ioniens ont été les « paysagistes » de l'antiquité. Chez eux seuls on retrouve quelque chose du sentiment qui est si vif chez nous et aussi chez certains peuples orientaux, comme les Japonais, je veux dire le penchant à étudier la plante, le souci de rendre en détail et avec vérité l'être frêle et gracieux qu'est un vulgaire brin d'herbe ou une fleur des champs [3] ».

Cette prédilection ionienne pour le végétal ne se manifeste-t-elle pas encore dans la Grèce du Ve siècle, et n'inspire-t-elle pas à Polygnote, élevé dans un centre d'art

[1] Pottier, CV., II, p. 503 sq., 513, 536, 539.

[2] Ce goût du pittoresque dans les vases corinthiens est dû à une influence ionienne, *ibid.*, p. 452. Si l'art étrusque, lui aussi, donne une plus grande place au paysage que celui de la Grèce continentale, c'est qu'il n'est qu'une branche de l'ionisme. Ex. Martha, *Art Etrusque*, p. 390, fig. 272 ; p. 406, fig. 276.

[3] Pottier, CV., II, p. 503 sq.

ionien et venu tardivement à Athènes, ces ébauches de paysages, tels qu'on les voit sur les vases dérivés de ses peintures [1] ?

* * *

L'artiste hellénistique s'attache à reproduire minutieusement les *détails*, et cette tendance est visible dans la frise de Pergame [2] ; mais les Ioniens n'étaient-ils pas eux aussi sensibles au goût des accessoires, plus que les Grecs du continent [3] ? Comme au temps des diadoques, ne traitent-ils pas dans leurs compositions des scènes de la *vie familière, populaire* [4], même de véritables compositions *historiques* [5] ? En un mot, il y a chez eux tous un désir de réalisme, une préoccupation constante du décor extérieur.

Veut-on un exemple précis ? Qu'on regarde les broderies des vêtements [6] et surtout les *franges*. C'est là un détail qui n'est pas d'origine grecque, mais étrangère [7]. Studnizcka pense [8], avec Dummler [9], que certains peintres

[1] Pottier, CV., III, p. 1053.

[2] Rayet, *Etudes d'arch. et d'art*, p. 262.

[3] Pottier, CV., II, p. 453, 513.

[4] *Ibid.*, p. 448, 452, 482, 510.

[5] *Ibid.*, p. 447, 459, 478.

[6] Sur les broderies, cf. en général : Wundt, *Völkerpsychologie*, III (2), p. 219 sq. Ex. statuette féminine du Louvre, RA., 1910, I, p. 77 sq. ; Gorgone, stèle du Céramique, Noack, MAI., XXXII, p. 523 sq. ; figurines de plomb du Ménélaion, ABSA., 1905-6, XII, p. 323 ; XV, 1908-9, p. 127 sq., etc.

[7] Helbig, *Epopée homérique*, p. 264, note 1 ; MP., XII, 1905, p. 92 ; X, 1903, p. 8 ; CRAI, 1902, p. 285. — Ex. art chaldéen, Heuzey, *Catal. des antiq. chaldéennes*, p. 54, 150, 153, 154, 253 ; élamite, CRAI., 1906, p. 278 ; assyrien, Helbig, *op. l.*, p. 262-3 ; seul, le roi porte le châle frangé, parfois aussi certains génies, id., *Mélanges Perrot*, p. 180. Sarcophage du prêtre de Carthage, MP., XII, 1905, p. 91, p. 95, etc. — La renaissance de la broderie dans l'art byzantin vient d'une influence orientale, Diehl, *Manuel d'art byzantin*, p. 247 sq.

[8] EA., 1886, p. 127-8 ; cf. Helbig, *op. l.*, p. 262-3.

[9] MRI., 1887, p. 190.

du VIe siècle indiquent les franges des vêtements parce qu'ils sont d'origine africaine. Amelung, qui les voit portées par les Erynnies et par les hiérophantes des mystères d'Eleusis, croit que ce détail est égyptien, puisque l'Egypte fut la patrie de toutes les choses cachées et révélées [1]. Plus prudent, Hartwig renonce à en affirmer l'origine africaine [2]. Quoiqu'il en soit, les Grecs ont toujours réservé les franges aux Scythes [3], aux Perses, aux Africains, aux Indiens [4], etc., et leur origine orientale ne saurait être controuvée [5].

Elles sont fréquentes dans l'art du VIe siècle, mais surtout dans les œuvres ioniennes [6] ; elles disparaissent devant la sobriété de l'art classique [7], mais elles subsistent toutefois chez certains peintres de vases qui se rattachent à l'Ionie, par exemple chez Amasis [8].

Avant les Romains, qui eurent pour elles une prédilection marquée, les hellénistiques indiquent les franges sur leurs sculptures [9], et l'on saurait citer de nombreux exemples où ce détail apparaît : l'Aphrodite du Capitole [10], certaines figures de la Gigantomachie de Pergame, la Muse accoudée, dont le prototype remonte sans doute à Philiscos de Rhodes et qui relève en tous cas de la tradition asiatique [11], la Nymphe de Tralles [12], l'Apollon de même provenance, dont les franges de la draperie ornée d'élégantes palmettes furent parfois prises pour les poils d'une

[1] MRI., 1905, p. 295, 297, note 1 ; cf. Pringsheim, *Arch. Beitr. zur Gesch. d. Eleusin. Kultes*, p. 12.

[2] *Op. l.*, p. 430, note 1.

[3] Ex. Hartwig, *op. l.*, p. 428-9, pl. 38-39, pl. 41-2, pl. 42-2, p. 430, note 1 ; MP., VI, 1899, p. 47.

[4] Sarcophages, étoffes à franges sur des éléphants : JDAI., 1900, p. 47, fig. 9.

[5] DA., s. v. Fimbriae (nombreux exemples).

[6] Ex. coupes cyrénéennes, petits bronzes étrusques, MA., VII, p. 347, note 3.

[7] RA., 1887, I, p. 263.

[8] Pottier, CV., III, p. 728 ; JOAI., 1907, p. 6 ; DA., s. v. Fimbriae.

[9] Helbig, *op. l.*, p. 289, 296 ; Rev. de l'art anc. et mod., 1909, 2, p. 260.

[10] BCH., 1904, p. 62 ; Bulle, SM., pl. 186.

[11] Amelung, *Vatikan*, I, p. 476, n° 245.

[12] RA., 1904, II, pl. XI ; BCH., *l. c.*

nébride[1], une tête d'Héraklès de Nicée[2], ou encore des terres cuites de Myrina[3], etc.

* * *

Allons plus loin encore. On sait que les Ioniens, comme tous les Orientaux dont ils subissent l'influence, ont une aversion marquée pour la *nudité* totale[4], et s'opposent en cela aux Grecs doriens. Leur civilisation est plus voluptueuse que celle de la Grèce propre, mais la pudeur, peut-être pour cette raison même, y est plus développée, car ce sont souvent les peuples les moins chastes qui sont les plus pudiques. C'était pour eux une honte que de se montrer nu[5] en public. Aussi remarque-t-on dans leur art une prépondérance très nette des figures drapées[6], qui incite l'artiste à étudier avec succès le difficile problème de la draperie, alors que son confrère de la Grèce scrutait plus volontiers l'anatomie du corps masculin.

Cela n'empêche pas l'artiste ionien de peindre sur ses vases des sujets obscènes, mais les Ménades, dans leurs actes les plus luxurieux, sont vêtues[7]. L'artiste représente-t-il le corps nu ? il a souvent recours à de curieux artifices pour en voiler l'indécence. Alors que dans la Grèce propre l'artiste, quand il représente des femmes nues dans les scènes mythologiques ou dans les banquets, le fait franchement, l'auteur d'une coupe de Rhodes a montré Cassandre, nue, qui semble se cacher par pudeur derrière la statue de la divinité[8]. Sur les sarcophages

[1] MP., X, 1903, p. 7 ; RA., 1894, I, p. 185.

[2] AA., 1898, p. 54, n° 4.

[3] AA., 1889, p. 160.

[4] Müller, *Nacktheit und Entblössung*, p. 114, 116 sq., 121 sq., 137, 157 sq.

[5] *Ibid.*, p. 160.

[6] Le caleçon que portent en particulier certains bronzes étrusques est d'origine ionienne, Müller, *op. l.*, p. 94. — Sur le caleçon ionien, MAI., XXIII, p. 53 sq. ; ci-dessous, p. 114, note 7.

[7] Müller, *op. l.*, p. 157.

[8] *Ibid.*, p. 159.

de Clazomène on note quelques rares figures nues [1] : le sexe d'un aurige est caché par la caisse du char, et celui d'un autre est à dessein négligé [2]. Cette omission est du reste assez fréquente ; elle apparaît sur des fragments de vases de Daphné [3], dans la tombe des lions de Xanthos, où sans doute le vêtement était peint.

A Chypre, centre d'art ionien, la nudité totale est esquivée ; les statues d'hommes portent des caleçons en reliefs ou peints, et l'indication du sexe est supprimée [4] ; sur la base d'Héraklès de Golgoi, l'artiste a omis le sexe du héros, et voilé par un tronc d'arbre celui d'Eurytion [5].

Cette répulsion se perpétuera dans l'art de ces contrées. Il n'y a que peu ou pas de figures nues dans les sarcophages, tels que ceux du Satrape, des Pleureuses, dans les reliefs de Trysa où parfois la draperie est agencée de manière à couvrir les parties sexuelles, en général dans tous les monuments lyciens [6].

Même dans la Grèce propre, l'influence ionienne se fait sentir. Certains peintres de vases d'origine ionienne ou thrace évitent la nudité : Amasis, qui indique rarement le sexe sous le vêtement [7], Nikosthènes, Andokides [8], Douris, Brygos, Hiéron [9].

* * *

Que l'on oppose maintenant à cette tendance ionienne celle de la Grèce dorienne. La pudeur orientale n'y existe pas. Si parfois la draperie passe sur le sexe et semble à nos yeux un voile de décence, c'est que ce

[1] Müller, *op. l.*, p. 116 sq.

[2] *Ibid.*, p. 128.

[3] *Ibid.*, p. 120.

[4] Cf. Deonna, *Apollons archaïques*, p. 52, 304.

[5] Müller, *op. l.*, p. 46.

[6] Benndorf, *Gjölbaschi*, p. 98, 235, 248 ; Studniczka, *Beiträge*, p. 64, note 28 ; Müller, *op. l.*, p. 125-6.

[7] Müller, *op. l.*, p. 106, 135.

[8] *Ibid.*, p. 135-6.

[9] Peu de figures masculines tout à fait nues, pas de femme nue, Hartwig, *op. l.*, p. 285. Cf. encore Müller, *op. l.*, p. 110, 128, 155, 157.

jet du vêtement a paru heureux à l'artiste [1]. L'art classique dénude même intentionnellement ses figures : Brygos, Hiéron, Euphronios, dévoilent les personnages masculins jusqu'au-dessous du sexe, ce qui est, M. Hartwig le remarque avec raison, tout le contraire de la pudeur [2]; les seins des Nikés, des joueuses de flûtes, sont à découvert [3]. Le sentiment de la pudeur devient si incompréhensible à l'artiste, qu'ayant à représenter un sujet où cette pudeur, très forte encore à l'époque homérique [4], impose certaines réserves, il l'interprète à faux, et le transforme au goût du jour [5].

* * *

Je n'ai pas l'intention d'écrire ici l'histoire de la pudeur [6] dans l'art grec, mais seulement de suivre rapidement l'évolution de ce sentiment. Il est curieux de constater que l'art hellénistique, aimant les nudités voluptueuses des corps féminins [7], abordant des sujets d'une hardiesse souvent très grande, voit renaître le sentiment de la pudeur, qui, jadis vivace en Grèce, avait disparu au

[1] Ex. Hartwig, *op. l.*, pl. XI.

[2] *Ibid.*, p. 327, 350-2, fig. 48.

[3] *Ibid.*, p. 345, note.

[4] Müller, *op. l.*, p. 72 sq.; Helbig, *op. l.*, p. 549.

[5] Tome I, p. 251.

[6] On consultera sur ce sujet l'ouvrage de Havelock Ellis, *La pudeur*, trad. van Gennep, 1908.

[7] On accentue même la nudité sensuelle; on dévoile fréquemment les personnages jusqu'au-dessous du pubis, Hartwig, *op. l.*, p. 352; Wiegand, MAI., XXV, p. 155, note 10; Furtwängler, *Beschreib.*, p. 227; ce motif est souvent donné à Dionysos, *Nécropole de Myrina*, p. 301, etc.; on laisse tomber la draperie au-dessous des fesses pour en accentuer les formes, ex. Nymphe de Tralles, RA., 1904, II, pl. XI, autel de Delphes, Rev. de l'art anc. et mod., 1904, I, p. 17, fig., etc.; on fait passer la draperie obliquement sur le sexe qui est à moitié découvert, comme plus anciennement déjà dans la Niobide de Rome ou l'Aphrodite à l'épée d'Epidaure, cf. terre cuite de Myrina, *Nécropole de Myrina*, pl. VI, 4, X, 2, p. 323, etc. — Ces détails, dont l'origine remonte plus haut que l'époque hellénistique, prennent, à partir de ce moment, une importance toute nouvelle.

cours des siècles. Dans la société raffinée d'alors, les relations entre les deux sexes ont changé de caractère, et la femme occupe un rang social plus élevé [1]; elle devient coquette, et cherche davantage à plaire; la pudeur et même la pruderie deviennent une arme pour elle. La littérature en fournit maints exemples, et l'art naturellement aussi. C'est alors que se multiplient les Aphrodites répétant le geste pudique de la Cnidienne, mais avec une grâce sensuelle qui n'existait pas dans le chef-d'œuvre de Praxitèle; ces Aphrodites, ces Nikés, ces Nymphes, qui retiennent d'une main la draperie en nœud sur leur sexe [2]. Dans une terre cuite de Myrina, Aphrodite est à sa toilette, et comme ses deux bras sont occupés, le dauphin qui est à sa droite lui rend le service de la voiler discrètement de sa queue [3]. Endymion, en s'endormant, a pris soin de ramener chastement son manteau sur sa nudité [4]. Dans la frise de Pergame, les draperies prédominent; la nudité de Triton est cachée par sa jambe levée, celle d'un satyre par le vêtement de Dionysos; le vêtement de Zeus, laisse apercevoir encore le « schamhaar », mais voile le membre, tout comme la ceinture de feuilles ou d'algues recouvre cette partie dans certains torses de fleuves ou de dieux marins [5].

On pourrait facilement trouver d'autres exemples de ce sentiment pudique, qui se renforce d'autant plus dans l'art gréco-romain que la pudeur native des Romains [6], héritée des Etrusques [7], tend à voiler les motifs de l'art grec. On

[1] Cf. p. 67.

[2] Déjà dans la Néréide d'Epidaure de Timothéos, MAI., XIX, pl. VI.

[3] Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 266, pl. H, 3.

[4] Reinach, *Répert. de la stat.*, II, p. 554, 10.

[5] Ex. torse du Vatican, réplique de l'Oronte, MRI., 1893, pl. V.

[6] Les Romains eurent pendant longtemps en horreur la nudité athlétique, A., 1904, p. 266-8. Le christianisme n'eut pas de peine à proscrire chez eux la nudité qui, en somme, était factice, et ne fut jamais un trait national comme en Grèce. — Cf. Ellis, *op. l.*, p. 46 sq.

[7] Ellis, *op. l.*, p. 47 sq. Cette pudeur est sans doute due à l'origine orientale des Etrusques. La nudité athlétique fut empruntée par les Etrusques aux Grecs, Lange, *Darstellung*, p. 44. Dans la statuaire étrusque, on ne rencontre presque jamais de personnages entièrement nus, RA., 1888, I, p. 105; aussi la nudité complète de l'homme sur le sarco-

en verrait des preuves très nettes dans les fresques de Pompéi, si libres par certaines de leurs représentations, où la draperie dans les figures masculines et féminines est souvent disposée de manière à cacher le pubis [1]. M. Reinach croit que ce procédé un peu puéril de cacher le sexe par des draperies ne paraît pas dans l'art avant Constantin, où il s'explique par l'influence chrétienne [2]; nous voyons qu'il est antérieur, qu'il commence à l'époque hellénistique, où il n'est qu'une renaissance, sans doute sous l'influence orientale de nouveau prépondérante, d'un sentiment de pudeur très vif autrefois dans l'art ionien, dont l'art hellénistique est le continuateur.

* * *

La passion sensuelle des hellénistiques pour la représentation du *corps féminin* n'anime-t-elle pas déjà les sculpteurs des Corés ioniennes du VIe siècle?

« La prédilection très marquée des Ioniens pour les figures féminines dans la statuaire s'explique fort bien. Nous avons là une des dernières fleurs qui soient écloses dans une civilisation déjà délicate et raffinée ; cet art devait satisfaire le goût du beau chez un peuple qui, nous l'avons dit, entre toutes les variétés de la beauté, préférait celle qui brille, celle qui charme, celle qui amuse et réjouit les yeux, à la beauté sérieuse et sobre qui frappe l'intelligence et retient longuement la pensée ; il devait plaire à des hommes amis du plaisir et du luxe, qui se piquaient en tout d'élégance, mais comprenaient l'élégance à la façon fé-

phage en terre cuite de Londres a-t-elle pu éveiller des soupçons, MA., VIII, p. 222, note ; nombreux sont les petits bronzes qui portent des caleçons, donnés aussi aux Silènes (Furtwängler, *Annali*, 1877, p. 230 ; MRI., 1892, p. 224), aux centaures (situle Benvenuti, MA., 10, p. 14, fig. 2), etc.

[1] On en trouvera de nombreux exemples en feuilletant le recueil d'*Herculanum et Pompeï* de Roux-Barré. Ex. Mars assis, III, pl. 94 ; Mars et Vénus, II, pl. 56 ; Faune, II, pl. 53 ; Silène et Mercure, II, pl. 5 ; Silène et Dionysos, II, pl. 6 ; Marsyas, II, pl. 4 ; enfant cachant son sexe de sa main gauche, V, pl. 6, etc.

[2] A., 1904, p. 266 sq.

minine, qui avaient adopté pour eux-mêmes l'usage des bracelets, des fins tissus, des robes traînantes aux plis nombreux, des longues chevelures frisées et tressées, si bien que ces hommes, par tout leur extérieur, ressemblaient à des femmes. ... Il était donc naturel que les sculpteurs d'Ionie, qui devaient exprimer avec les moyens de leur métier le caractère d'une telle société, se tournassent d'emblée vers les représentations de figures féminines, où ils pouvaient le mieux contenter leur propre goût et celui de leurs compatriotes. Ce qu'ils aimaient dans ces figures, était-ce le corps féminin, en lui-même, par opposition au corps masculin ? Oui, sans doute, à cause de la mollesse de ses lignes, de la grâce de ses contours, de l'attrait de ses courbes délicates qui agréaient davantage à leurs yeux que les lignes arrêtées et le solide aplomb du corps de l'homme [1] ».

* * *

C'est un art délicat et voluptueux que celui des Ioniens, et M. Lechat nous décrit en un tableau charmant cette vie molle et facile ; il évoque la figure équivoque de Magnès de Smyrne « aux mœurs peu recommandables, qui va de ville en ville, harmonieux à entendre, séduisant à voir, paré avec une fastueuse recherche, le corps vêtu de pourpre, la chevelure cerclée d'or » ; à la suite de Xénophane, il nous transporte au milieu de l'agora de Colophon, parmi les oisifs « se pavanant dans leurs robes de pourpre, frottés d'huiles odorantes, ruisselants de parfums, la chevelure parée, calamistrée, un chef-d'œuvre de coquetterie féminine [2] ». Vie efféminée ! et l'art lui aussi est féminin. Si l'on peut dire des statues féminines du Ve siècle qu'elles ressemblent à des athlètes, il faut avouer que l'image masculine du VIe siècle, dans les contrées ioniennes et insulaires, ressemble plutôt à celle de la femme ; des Kouroi par leurs formes minces et sveltes, par leur tendance marquée à l'élégance, rappellent leurs sœurs les

[1] Lechat, SA., p. 186.
[2] *Ibid.*, p. 184.

Corés, plus qu'ils ne ressemblent à l'« Apollon » brutal de Polymédès [1]. Partout des délicatesses de détails : les chevelures compliquées, aux nombreuses boucles soigneusement peignées, ornées de ganses et de rubans, ne sont pas réservées aux femmes, mais données aux hommes [2]. Les Ioniens aiment les *visages imberbes*; Héracklès, dieu de la force, comme d'autres héros et divinités, est rasé dans leurs œuvres, comme dans celles des régions qui subirent leur influence [3].

Mais tous ces traits se retrouvent à l'époque hellénistique, et sont dus sans doute en partie à l'influence de l'Orient. A la place des barbes pleines de l'âge classique, apparaissent des visages rasés [4], on se peint, on se farde ; l'idéal masculin n'est plus, comme au Ve siècle, celui de l'homme robuste, aux membres vigoureux et forts, mais celui des Dionysos alanguis, des Apollons rêveurs et tendres, d'Hylas...

*
* *

Le goût du *mouvement* hellénistique ? Mais c'est un trait caractéristique de l'art ionien. La frise [5] de la caryatide et le polos [6] du trésor de Cnide ont une exubérance de vie étonnante déjà, tout comme les peintures de vases [7]. Sur

[1] Cela ne veut pas dire que l'art ionien n'ait connu que cette élégance raffinée, cf. Tome I, p. 142.

[2] Cf. la tête masculine de Délos et le commentaire de M. Lechat, SA., p. 185.

[3] Roscher, *Lexikon*, s. v. Heraklès, p. 2151 ; Pottier, CV., II, p. 509 ; MA., VII, p. 368, note 1.

[4] Cf. p. 69. — Cette coutume hellénistique ne pénètre à Rome qu'au moment de l'invasion définitive des mœurs grecques, Courbaud, *op. l.*, p. 207. — Suivant les pays, l'idée attachée à la barbe a pu varier. « Il semble qu'à une époque antérieure aux textes qui nous restent, les hommes du Nord ont considéré la face imberbe comme un attribut de la force et de l'action divine », Reinach, *Cultes*, I, p. 269 ; et l'on sait que, seuls, les Gaulois de haut rang avaient le droit de se raser la barbe.

[5] Perrot, HA., 8, p. 415.

[6] *Ibid.*, p. 388.

[7] Pottier, CV., II, p. 510.

le relief de Milet [1], le komos bacchique se déroule, et ses participants s'élancent en avant, déterminant des lignes obliques parallèles qui ajoutent à l'impression de mouvement ; elles se retrouvent dans la frise du Mausolée [2], cet ancêtre direct de la frise de Pergame par son intensité de vie [3] et par sa provenance asiatique, comme encore dans certaines terres cuites de Myrina [4].

Rappellerons-nous que la *composition continue, narrative*, qui pour Wickhoff est une conquête de l'art romain [5], existe déjà dans l'art hellénistique [6]? A propos de la frise de Télèphe, M. Collignon remarque que l'auteur a pu renouer une vieille tradition ionienne [7], car les vases ioniens en donnent de fréquents exemples.

Terminons par un détail encore ces rapprochements. L'art ionien et l'art hellénistique ont une prédilection marquée pour les *figures ailées*. Chez les coroplastes de Myrina, c'est comme une joie et une folie de créer des formes ailées. Il y a des Apollons, des Dionysos ailés [8]. On essaye même d'animer les figures en faisant des ailes mobiles, en les insérant dans des fentes pratiquées sur les épaules des Nikés et des Psychés [9]. Mais n'est-ce pas encore une tradition ionienne? Les artistes ioniens ont la manie des ailes [10], qu'ils ont prise aux orien-

[1] Perrot, HA., 8, p. 282, fig. 115.

[2] Collignon, SG., II, p. 329 sq.

[3] MAI., VI, p. 416-7.

[4] Enfant cherchant à soustraire à une oie une grappe de raisin, Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, pl. 42.

[5] *Roman Art*, 1900, p. 8 sq. ; Strong, *Roman Sculpture*, p. 20 ; cf. Poppenreuter, *Kritik der Wiener Genesis*, 1908 ; RA., 1910, I, p. 202-3.

[6] Seta, *Genesi delle Scorcio*, p. 10 sq. ; Gardner, *Grammar of greek art*, p. 204, note 3.

[7] Collignon, *Pergame*, p. 96, 221.

[8] Mosaïque de Pompéi. Marx, Il cosidetto Acrato nella casa del Fauno, MRI, 1892, p. 26 sq. ; mosaïque de Délos, BCH., 1906, p. 673 ; GBA., 1908, I, p. 11, fig.

[9] Pottier, *Diphilos*, p. 103.

[10] MRI, 1897, p. 307 sq. ; 1906, p. 325 ; MAI., XV, p. 100 ; JDAI, 1908, p. 172 ; Klein, *Gesch. der griech. Kunst*, I, p. 189 ; Poulsen, *Nord. Tidss. f. filol.*, 1910, p. 104.

taux [1], aux chaldéens, aux assyriens, où les esprits intermédiaires, bons ou mauvais, portent des ailes comme symbole de leur rapidité à exécuter les ordres divins [2]. Ce sont eux qui ont ailé la « dompteuse des bêtes » [3], figurée sans ailes dans les monuments mycéniens et géométriques, ainsi que Mélissa [4], Niké, Athéna [5]. La religion grecque classique, dès qu'elle se fut soustraite à l'ascendant oriental, répugna à représenter avec des ailes les grandes divinités, et ne les conserva qu'aux dieux secondaires [6]; aussi quand on rencontre dans l'art étrusque certains types ailés qui dans l'art de la Grèce classique sont aptères [7], ou dans l'art gallo-romain des Athénas, des Mercures pourvus d'ailes [8], il faut songer à une influence ionienne [9].

* * *

Il serait facile de trouver encore d'autres points de contact. On les verrait non seulement dans les tendances et les formes artistiques, mais dans les *mœurs*, les *costumes*. M. Hauser n'a-t-il pas prouvé que les boucles de cheveux, en « coquilles d'escargots », étagées sur le front d'Arté-

[1] Les ailes recroquevillées à leur extrémité, dans l'art ionien et dans l'art hellénistique, en sont une preuve, puisqu'elles ne se rencontrent que dans les périodes où l'art grec a subi l'influence de l'Orient. *Nécropole de Myrina*, p. 338; CRAI., 1906, p. 284; BCH., 1909, p. 260 (référ.).

[2] Heuzey, *Mélanges Perrot*, p. 177.

[3] Radet, *Cybébé*, 1909; id., REA., 1908, p. 109 sq.; Thompson, *The Asiatic or winged Artemis*. JHS., 1909, p. 286 sq.

[4] Poulsen, *l. c.*

[5] Savignoni, *Atena alata e Atena senz'ali*, MRI., 1897, p. 307 sq; De Ridder, *Catal. des vases peints de la Bibliothèque nationale*, I, p. 172-3 (référ.); Pottier, CV., III, p. 810; Roscher, *Lexikon*, p. 704; AA., 1908, p. 221, fig. 7; BCH., 1908, p. 539, note 2; MAI., XXV, p. 54; *Antike Denkmäler*, II, pl. 58 (cf. REG., 1909, p. 297); Athéna ailée du trésor de Cnide, Lechat, REA., 1909, 2, p. 129 sq.

[6] BCH., 1879, p. 397; REA., 1908, p. 149.

[7] Reinach, *Cultes*, II, p. 50; III, p. 167, 204, 245.

[8] Cf. les références précédentes; RA., 1891, I, p. 4; 1897, II, p. 324.

[9] Cf. encore Satyres ailés, DA., s. v. Satyri, p. 1098.

mise, d'une tête de Priène[1], ou de certaines terres cuites de Myrina[2], sont une mode capillaire de l'Ionie, qui s'est conservée dans ces régions jusqu'à une époque très basse[3]?

* * *

Mais si nous sommes assurés maintenant que l'art hellénistique est bien le continuateur de l'art ionien, il nous faut encore remonter d'un chaînon plus haut et constater que *ce dernier est l'héritier direct de l'art égéen*. La démonstration n'est plus à faire : de nombreux travaux, en particulier le récent ouvrage de M. Hogarth[4], ont montré les attaches qui unissent les civilisations ionienne et égéenne. « L'art ionien est une survivance et une sorte de renaissance de l'art mycénien », répète-t-on[5], et les preuves de la vérité de cette assertion abondent. En veut-on des exemples empruntés au costume ? la chaussure crétoise à pointe recourbée des terres cuites de Petsofà se retrouve chez les Ioniens comme chez les Etrusques[6] ; le crobyle ionien, étudié par Hauser (dont nous venons de voir la longue survivance en contrées ioniennes), semble dériver des diadèmes mycéniens[7] ; le costume ionien tout entier formerait une suite naturelle du vêtement égéen[8], et le vêtement long du citharède grec trouverait son prototype dans le musicien du sarcophage d'Haghia Triada[9]. Est-il besoin d'énumérer les nombreux éléments

[1] JOAI., 9, 1906, p. 75 sq.

[2] *Nécropole de Myrina*, p. XI, XXII, I ; XXVIII.

[3] JOAI., 1909, p. 105 sq. (ce serait le crobyle).

[4] *Ionia and the East*, 1909 ; cf. Rcr., 1910, I, p. 186 sq. ; REG., 1910, p. 234-5, etc.

[5] Pottier, CV., II, p. 487 ; III, p. 1053 ; id., *Problème de l'art dorien*, p. 40 sq. ; Hœrnes, *op. l.*, p. 203-4, etc.

[6] ABSA., IX, p. 363, pl. IX ; MAI., XXXI, p. 197. La botte crétoise actuelle en dériverait, Deonna, *Les toilettes modernes*, p. 29, note 2.

[7] JOAI., IX, 1906, p. 111 sq. — Paribeni, MA., 19, 1908, p. 35-6 reconnaît aussi ces franges de cheveux en or portés par une femme sur le sarcophage d'Haghia Triada.

[8] Pottier, *Problème*, p. 39 ; sur le costume ionien, Abraham, *Greek Dress*, p. 57 sq.

[9] Pottier, *l. c.* ; sur le costume du citharède, *Ausonia*, 1907, 1.

égéens qui ont été souvent notés dans l'industrie égéenne[1] ? Mais M. Pottier a prouvé de plus que les vieux procédés techniques n'ont pas disparu avec l'avènement de la Grèce géométrique, et qu'ils se sont maintenus surtout en Ionie[2]. A quoi bon continuer ? n'avons-nous pas vu déjà nombre de ces survivances[3], et n'est-ce pas « aujourd'hui un lien commun de dire que dans ce domaine, l'art ionien a été l'héritier direct et légitime de l'art mycéno-crétois[4] ? »

Dès lors, si nous reprenons les différents traits semblables qui nous ont frappés, dans les arts égéen et hellénistique d'une part, hellénistique et ionien de l'autre, nous ne déduirons rien qu'on ne sache déjà en avançant qu'ils sont aussi dans l'art ionien une survivance de l'art égéen. Chez les Ioniens et les Egéens on retrouve ce goût pour les représentations féminines[5], et même pour la délicatesse masculine[6], cet amour de la nature[7] qui disparaîtra en Grèce sous l'influence dorienne ; cette passion pour les animaux[8] qui se manifeste chez tous deux dans les mêmes scènes pastorales[9]. Il y aurait, a-t-on dit, des scènes de genre dans l'art minoen[10], mais certaines peintures de vases ioniens ne sont-elles pas conçues dans un esprit qui confine au genre ? « Quoi de plus spirituel que le tableau où Arcésilas préside en personne à la pesée du silphium ? Le roi immobile et grave, sous le trône duquel se tient une petite panthère apprivoisée, le surveillant attentif à la pesée, les esclaves affairés, d'autres distraits

[1] Pottier, CV., I, p. 139 ; II, p. 366, 487 (référ.), 503, n° 3.

[2] *Problème*, p. 40 sq.

[3] Tome II. Les survivances.

[4] Pottier, *l. c.*

[5] Egéen, p. 63 ; ionien, p. 115.

[6] Egéen, p. 69 ; ionien, p. 117.

[7] Egéen, p. 70 ; ionien, p. 108.

[8] Egéen, p. 78.

[9] Comparez la vache qui lèche son veau, p. 83, œuvre crétoise, au même motif du tombeau des Harpyes (Perrot, HA., 8, p. 341, référ.). Cf. aussi bronze archaïque de Crète, débris d'une scène pastorale, femme qui trait une vache, *ibid.*, p. 421.

[10] P. 83.

et s'amusant à se montrer les animaux exotiques qui les entourent, chacun est saisi sur le vif, avec sa physionomie et son geste...» [1] ; peut-être même sont-ce des scènes historiques [2]. La tendance à accentuer la musculature [3], le mouvement souvent endiablé [4], sont des traits communs aux deux arts. Enfin, la crainte tout orientale qu'éprouvent les Egéens pour la nudité totale [5] survit dans l'art ionien [6] ; si la pudeur inspire à ce dernier le port de caleçons et l'incite à draper de préférence ses figures, on se rappellera que les artistes égéens eux aussi ont toujours dissimulé les reins par des caleçons, ou le sexe dans un sac [7] : et les franges de ces étroits vêtements, les broderies des costumes [8] survivront chez les Ioniens [9]. L'art ionien ne fut donc qu'une résurrection du vieil esprit égéen et oriental, opposé à l'esprit de la Grèce continentale. « L'Ionie d'une part, Athènes de l'autre, nous apparaissent comme les deux pôles entre lesquels se meut avec liberté et diversité l'esprit grec » [10]. Mais la période hellénistique, qui fut une continuation de l'ionisme, se montre, elle aussi, l'héritière des vieux Egéens.

. . .

Résumons-nous. Mettons-nous ces analogies entre l'art minoen et l'art hellénistique uniquement au compte de ces

[1] Pottier, CV., II, p. 510.

[2] Egéen, p. 86.

[3] Egéen, p. 95 ; ionien, Pottier, CV., II, p. 510.

[4] Egéen, p. 89 ; ionien, p. 117.

[5] Müller, *Nacktheit und Entblössung*, p. 64 sq., 172 ; Burrows, *op. l.*, p. 182-3.

[6] Cf. p. 111.

[7] MA., 13, p. 108 sq. ; Lagrange, *op. l.*, p. 147 ; Müller, *l. c.* ; ABSA, IX, p. 363, pl. X. — L'acrobate d'ivoire, qui est entièrement nu maintenant, portait un caleçon en métal rapporté. ABSA., VIII, p. 72-3 ; A., 1904, p. 265.

[8] Franges du caleçon du porteur de rhyton ; broderies de la déesse aux serpents, cf. Deonna, *op. c.*, p. 23, note 7.

[9] Cf. p. 109.

[10] Pottier, *Problème*, p. 62.

survivances lointaines ? Evidemment non, car ces dernières n'expliqueraient pas que la ressemblance se manifeste non seulement dans les tendances générales, mais aussi dans les formes matérielles, ni que les Ioniens, ces descendants directs des Egéens, n'aient su conserver cette maturité technique qui nous charme dans les œuvres crétoises. Le réalisme, et certains traits d'origine orientale, sont communs à ces trois périodes d'art, mais il y a entre les Egéens et les hellénistiques un lien de plus ; alors que les Ioniens, après le bouleversement général des contrées helléniques, vers l'an 1000, recommencent leur ascension artistique, les premiers sont arrivés au point culminant de leur évolution. Nous avons pu comparer les formes féminines des Minoennes à celles des dames hellénistiques ; mais pourrait-on en rapprocher les statues des Corés ioniennes ? l'esprit est semblable, mais la réalisation plastique est tout autre.

L'ART GREC ET L'ART CHRÉTIEN

V. — **L'art grec jusqu'au Ve et l'art chrétien jusqu'au XIIIe siècle.**
VI. — **L'art grec du Ve et l'art chrétien du XIIIe siècle.**
VII. — **L'art grec du IVe et l'art chrétien du XIVe siècle.**
VIII. — **L'art hellénistique et l'art des XVe-XVIe siècles.**
IX. — **L'art hellénistique et l'art du XVIIIe siècle.**

« Die Parallele mit den Germanen drängt sich auf, besser mit der europäischen Kulturgeschichte von 500 bis 1500. Am Anfang das Chaos einer Völkerwanderung, in der frische Barbarenstämme auf altem Kulturland ihr geschichtliches Leben beginnen. Am Ende die « Entdeckung der Welt und des Menschen », die Befreiung des Individuums und die Erfassung der freien Wissenschaft ; so weit bringen es die Ionier im sechsten, die Athener im fünften Jahrhundert. Die Griechen haben also das Ziel in der Hälfte der Zeit erreicht ; dafür spielt sich der grosse Prozess in sehr viel engerem Kreise ab. Dass neben den wenigen, die sich so hoch erheben und die Empfänglichen nach sich ziehen, grosse Massen, ganze Länder in den älteren Formen des Lebens und des Denkens beharren, gilt hier wie dort. Es ergiebt sich hieraus, dass die hellenische Periode der griechischen Geschichte sich dem romanisch-germanischen Mittelalter vergleichen lässt, und kein geringerer als F. G. Welcker (in der Einleitung zum zweiten Bande seiner Götterlehre) hat diese Parallele gezogen ; damals ward es überhört, jetzt preist man es ; Welcker ist vergessen. Es liegt viel Wahrheit in der Vergleichung, wenn man auf die politischen und sozialen Bildungen des Mutterlandes sieht.

Willamowitz, *Staat und Gesellschaft der Griechen, Kultur der Gegenwart,* II, IV, 1, p. 28 sq.

C'est maintenant l'art de la Grèce depuis l'époque géométrique, et l'art chrétien, depuis les premiers siècles obscurs du moyen âge, que nous allons comparer l'un à l'autre. On a été souvent frappé des analogies que présentent entre eux ces deux arts [1], mais on s'est borné à des comparaisons isolées que l'on n'a pas tenté de grouper d'une façon systématique, comme je l'ai essayé ailleurs [2], et comme je vais le faire maintenant.

[1] Cf. p. 13; Milliet, *Bulletin des Musées*, 1892, p. 276, oct. ; Pottier, CV., I, p. 20, 253.

[2] *Peut-on comparer l'art de la Grèce à l'art du moyen âge*, 1910.

V

L'ART GREC JUSQU'AU Ve ET L'ART CHRÉTIEN JUSQU'AU XIIIe SIÈCLE

Périodes de formation de l'art. — Rapprochements divers : frontalité, figures de face, conception unifaciale de la statue ; horreur du vide, perspective par superposition, etc. — Comparaison entre des têtes grecques et des têtes des XIe-XIIe siècles : la tête triangulaire, le sourire archaïque, le profil fuyant. — La bouche, l'oreille, le nez, l'œil, la chevelure et la barbe. — Le corps humain : pectoraux, clavicules, dos, bassin, rotule, muscles de l'abdomen. — Les mains, les pieds. — La draperie. — Statues assises, animaux. — La fonte du bronze. — Résumé.

L'art grec, jusqu'à la fin du VIe siècle, traverse une *période de formation*. C'est alors que s'élaborent les types artistiques et que se créent les techniques du bronze et du marbre. Mais c'est encore l'ère de la confusion : les types ne sont pas différenciés les uns des autres, les mortels et les dieux ont le même aspect, et se ramènent à quelques schémas toujours les mêmes[1] ; les techniques de la pierre et du métal n'ont pas encore acquis les caractères qui leur seront propres à chacune[2]. L'artiste lutte contre la matière rebelle et s'efforce de la plier à ses désirs ; elle résiste, elle lui impose de nombreuses conventions, dont il ne saura se délivrer que peu à peu, et dont beaucoup subsisteront jusqu'en pleine époque classique. Le rôle de la technique est énorme ; « le développement de l'art, à cette époque ancienne, est contenu tout entier dans le développement de la technique. L'essentiel pour l'artiste (qui sans doute ne s'en rend pas compte) n'est pas encore d'exprimer une idée, mais d'acquérir peu à peu les moyens de l'exprimer un jour. Ce n'est donc pas tant le travail de son esprit qu'il importe d'observer, que le travail de sa main... »[3].

Si les types plastiques ne se différencient pas nettement les uns des autres, les artistes, eux aussi, n'ont pas une individualité bien tranchée. Le sculpteur a trop à faire, n'est pas encore suffisamment maître de son outil, pour essayer de montrer sa personnalité et de vouloir se distinguer de ses confrères. A ce moment, ce qui importe,

[1] JHS., I, p. 168-9. Sur cette confusion primitive, cf. tome II.
[2] Tome I, p. 421.
[3] Lechat, M., p. 7.

c'est le rôle des ateliers, des traditions qui se transmettent de maître à élève, concernant la manière de traiter telle partie du corps ou du vêtement.

* * *

Mais n'en est-il pas de même aux débuts du moyen âge ? tout ne s'explique-t-il pas aussi par le développement graduel de la technique, qui, partie des essais les plus grossiers, analogues à ceux du géométrique grec [1], arrivera à créer au XIe et XIIe siècles des formes étonnamment semblables à celles du VIe siècle avant notre ère ? « Dès la première moitié du XIe siècle, si grossières que soient encore les ébauches et si gauches les tâtonnements, il devient sensible, dans l'adaptation aux formes architecturales de la décoration historiée, que l'on n'est plus en présence d'une décadence... les magots sans correction ni beauté qui paraissent aux linteaux des portails, aux médaillons des corniches, aux chapiteaux des sanctuaires et des nefs, sont déjà comme la graine d'où sortiront, après moins d'un siècle de culture, les chefs-d'œuvre prochains [2] ». On pourrait se servir, pour caractériser cette époque de formation artistique, des mêmes mots que pour la Grèce archaïque. Il s'agit, dit M. Michel, de rapprendre le métier perdu ; chaque atelier se constitue, selon le milieu et les circonstances, un répertoire de modèles... Miniatures, étoffes, ivoires, pièces d'orfèvrerie, sarcophages chrétiens, fragments de statues ou bas-reliefs gallo-romains, furent tour à tour ou simultanément utilisés, et selon que les sculpteurs d'un même chantier s'inspirèrent plus spécialement de l'une ou l'autre de ces catégories de modèles, un parti-pris différent prévalut peu à peu dans la manière d'indiquer la draperie, de traiter les cheveux, et l'on dirait de des-

[1] Cf. p. 51.
[2] Michel, HA, I, 2, p. 595.

siner et de modeler la forme humaine, si ces mots ne risquaient pas de paraître trop ambitieux pour les œuvres qui sortirent de ces efforts novices. C'est d'après l'influence exercée sur la technique par ces modèles initiaux que l'on peut essayer d'expliquer les styles des écoles qui se formèrent et se diversifièrent au cours du XIIe siècle [1] ». L'artiste du VIe siècle reste anonyme ? mais aux XIe-XIIe siècles son individualité est encore peu reconnaissable [2]. Et les types ne sont-ils pas plongés dans la même indétermination que ceux de l'archaïsme grec, où tout au plus l'attribut sert à distinguer les uns des autres les dieux et les mortels [3] ?

* * *

J'ai étudié ailleurs [4] en détail ces régressions involontaires, ces similitudes spontanées que présentent les arts à leurs débuts ou en décadence, et qui sont dues à l'incapacité technique de l'ouvrier, retrouvant sous sa main, sans les chercher, les conventions auxquelles avait obéi son ancêtre antérieur de quelques siècles. Dans l'art des des XIe-XIIe siècles nous avons relevé tous les traits caractéristiques du VIe siècle grec. La *frontalité* régit l'art grec *(fig. 14)*, mais celui de l'époque romane n'a pas su se débarrasser de cette contrainte qui a déjà raidi l'art de la décadence romaine et s'impose encore à lui. Elles sont frontales, ces statues debout qui ornent les portails des cathédrales, ces statues assises, comme la Vierge d'Essen [5], et nulle inflexion ne vient assouplir l'attitude rigide de leurs corps. Dans les reliefs et les peintures, c'est aussi le règne de la figure campée *de face*, position qui précède

[1] Michel, HA., I, 2, p. 595.
[2] *Ibid.*, p. 596.
[3] Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, p. 16.
[4] Tome II.
[5] 1050, Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte* (8), II, p. 265, fig. 348.

celle de la figure vue de profil et qui se voit dans l'archaïsme grec comme à toutes les époques d'incapacité technique; le cycle est complet; on en est revenu aux

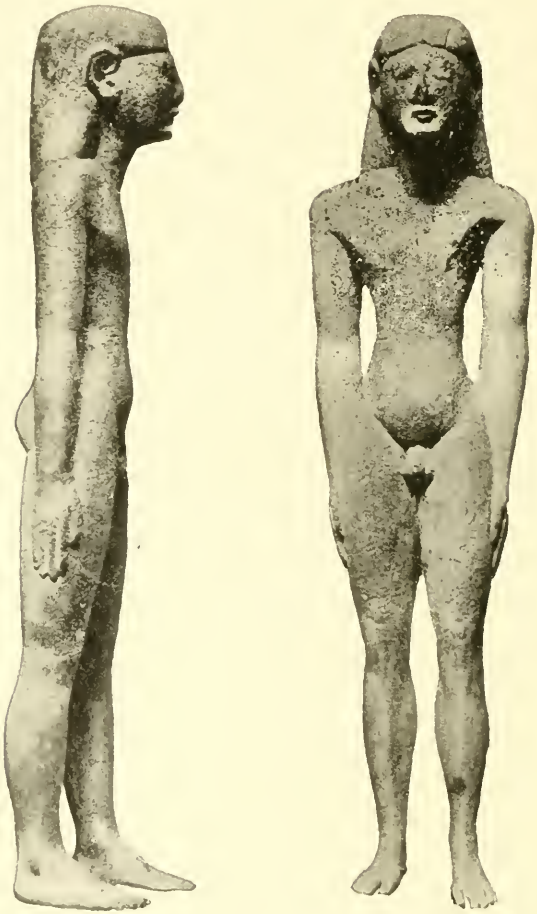

Fig. 14. — Kouros de Rhodes (British Museum).
(Deonna, *Apollons archaïques*, p. 232, fig. 157.)

vieilles figures frontales et de face qui ornaient les métopes de Sélimonte (*fig. 15*). Qu'est devenue cette *multiplicité des points de vue* que nous constations déjà dans

Fig. 15. — Châsse d'Entremont (Savoie), XIIe siècle.

l'art minoen [1], et qui, dans l'art grec, remplace, à partir de Lysippe, la conception unifaciale de la statue ? elle a disparu avec la connaissance du raccourci et de la perspective, et en même temps que la frontalité renaît, dans les siècles romains déjà, reparaît aussi cette vieille convention. Mais étudiez les lois qui régissent le relief dans la Grèce archaïque : vous les retrouvez intactes dans l'art roman.

Ne voit-on pas de part et d'autre l'*horreur du vide*, la *perspective par superposition* des figures, la *perspective plongeante*, le *manque de lien* entre les personnages d'une même action et leur *juxtaposition ?* Il faudra de patientes études pour voir disparaître de l'art chrétien, à un tournant de son évolution semblable à celui de l'art grec, ces figures alignées par files comme les pièces d'un jeu d'échecs, ces têtes naïvement superposées pour donner l'illusion de la profondeur. Le grec et le roman ignorent les *proportions relatives* des objets et, comme tous les primitifs, donnent souvent aux personnages du second plan une taille aussi élevée, souvent même plus forte, qu'à ceux du premier plan. L'observation des proportions exactes, qui nous semble aujourd'hui toute simple, parce que nous avons derrière nous le travail des siècles qui furent attentifs aux questions du raccourci et de la perspective, ne fut remarquée que tardivement. Sur une fresque de Giotto, des figures placées derrière un homme descendant un escalier sont plus grandes que lui [2]. Aussi Ghiberti ne disait-il nullement une banalité, en expliquant que dans ses reliefs du Baptistère « sur les différents plans, les figures les plus rapprochées sont les plus grandes, et les plus éloignées diminuent à l'œil comme dans la nature. [3] » Dans les reliefs du VIe siècle, l'artiste éprouve les plus grandes difficultés à saisir d'une façon correcte les rapports respectifs des différentes parties du corps. Voulant esquiver le rac-

[1] Cf. p. 103.
[2] Michel, HA., II, 2, p. 808.
[3] *Ibid.*, III, 2, p. 531-2.

courci et en même temps désireux que tout soit clair à l'œil et à l'esprit du spectateur, il place les *jambes et la tête de profil dans un personnage dont le buste est de face*, un *œil de face* dans une tête de profil, etc. C'est un procédé universel à l'art primitif, et les enfants eux-mêmes n'agissent pas autrement dans leurs dessins. Est-il nécessaire de citer des exemples de ce phénomène bien connu ? Rappelez-vous un sujet fréquent dans l'art grec, celui d'Héraklès luttant contre les monstres, tel qu'on le voit entre autres à Assos [1]. Mais voici le fragment d'un ancien tympan du portail de Saint-Lazare d'Autun : Eve couchée dans une attitude pareille, montrant sa tête et ses jambes en plein profil, tandis que le torse est absolument de face [2]. Et partout l'on aperçoit, dans l'art roman, l'œil placé de face [3] dans une tête tournée de profil. On voit fréquemment sur des chapiteaux de cette époque, des animaux monstrueux qui ont *deux corps et une tête unique ;* dans cette bizarre union, on veut reconnaître un simple effet de l'imagination des sculpteurs, ou une influence orientale, septentrionale ou barbare [4], car il est fréquent de voir sur les étoffes d'Orient ces animaux monocéphales à corps double. Mais on pourrait encore en donner une autre explication. L'art mycénien, dans ses gemmes, l'art grec du VIe siècle dans ses peintures de vases, en offrent de fréquents exemples, et ce serait une convention primitive par laquelle on voulait, dans un seul animal, montrer à la fois les deux côtés de son corps, tout comme le céramiste peignait parfois les deux côtés d'un cimier, les deux côtés d'une stèle, dont un seul en réalité devait être visible au spectateur [5].

[1] Perrot, HA., 8, p. 259, fig.

[2] Michel, HA., I, 2, pl. VIII ; cf. aussi coffret du Musée de Madrid, *ibid.*, p. 878.

[3] Seta, *Genesi dello Scorcio*, p. 50, note 2.

[4] Michel, HA., I, 2, p. 888-9.

[5] J'ai étudié avec plus de détail dans le tome II cette bizarre représentation.

* * *

Quel curieux enseignement contient une tête sculptée ! « Le style d'un artiste s'affirme surtout dans la manière de figurer les traits du visage »[1], mais on pourrait le dire aussi du style d'une époque entière et décrire l'évolution artistique d'un peuple uniquement d'après des têtes détachées.

Fig. 16.
Tête de Kouros.

Fig. 17.
Tête de chef reliquaire.

(Deonna, *Peut-on comparer...*, p. 56, fig. 10-11.)

A placer à côté l'une de l'autre une tête romane et une tête du VIe siècle grec, on est étonné de les trouver si semblables, que l'on pourrait hésiter parfois et prendre l'œuvre chrétienne pour l'œuvre grecque[2]. Voici deux

[1] Reinach, GBA., 1902, II, p. 449 sq. ; id., *Recueil de Têtes*, p. V ; cf. Tome II.

[2] A propos d'une tête du XIIe siècle au musée de Lille, M. Nicolle remarque son « beau caractère rappelant celui des figures grecques archaïques », GBA., 1899, I, p. 57-8 ; ci-dessus, p. 13.

têtes, l'une est celle d'un Kouros attique du VIe siècle[1] (*fig. 16*), l'autre, celle d'un chef-reliquaire en cuivre doré de la fin du XIIe siècle, de la collection Homberg, au Musée du Louvre[2] (*fig. 17*). Le visiteur qui rencontrerait ces monuments côte à côte dans le même musée, serait tenté d'y voir les produits d'une même époque, et

Fig. 18. — Tête d'Egine, Musée d'Athènes.
(Deonna, *Les Apollons archaïques*, p. 182, fig. 79.)

certainement que si la tête du Louvre avait été trouvée en Grèce et était en pierre, on n'hésiterait pas à la ranger parmi les œuvres du VIe siècle. Tout est semblable : la forme de la tête elle-même, les yeux sortant de l'orbite, aux paupières découpées comme des boutonnières, le nez triangulaire, la bouche aux lèvres pincées en arc de cercle

[1] BCH., 1907, pl. XXI ; Deonna, *Les Apollons archaïques*, p. 171, n° 51.
[2] Geffroy, *Le palais du Louvre*, p. 125, fig. ; GBA., 1908, I, p. 117, 19 (face).

et souriante, les pommettes saillantes, les sourcils peu marqués, la chevelure simplement massée [1]...

La Vierge assise, au tympan de l'église de Saint-Aventin [2], offre au spectateur un visage rudement équarri. La tête, aplatie au sommet [3], garde encore le souvenir de la forme carrée primitive qui fut son origine; d'énormes yeux s'ouvrent horizontalement, et, au-dessous du nez pyramidant, la bouche lippue dédaigne de sourire. L'en-

Fig. 19. — Tête du Kouros de Polymédès.
(Deonna, *Les Apollons archaïques*, p. 176, fig. 66.)

semble frappe par son aspect de force brutale; l'ouvrier qui a voulu donner à son modèle divin la majesté de la reine céleste, n'a su sculpter qu'une face d'où l'intelligence semble absente. L'artiste grec du VIe siècle, lui aussi, n'a pas seulement taillé ces têtes où la bouche sourit (*fig. 18*), où les yeux sont placés obliquement, mais

[1] Sur cette comparaison, Deonna, *Peut-on comparer...*, p. 55.
[2] Michel, HA., I, 2, p. 632, fig. 352.
[3] Même détail dans des sculptures romanes des XI-XIIe siècles de Normandie et d'Angleterre, *ibid.*, II, 1, p. 202.

certains ateliers, surtout antérieurs à l'influence ionienne, et plus particulièrement dans la Crète et le Péloponnèse, ont ébauché des types bourrus et maussades, à la bouche et aux yeux droits. Le Kouros de Polymédès d'Argos [1] (*fig. 19*) en est un bon exemple ; il semble être le frère de la Vierge romane. Ne sont-ce pas absolument les mêmes formes techniques qu'on y retrouve : yeux, bouche aux lèvres épaisses, nez, maxillaires carrés, aplatissement de la tête à son sommet, ce qui est dans l'art grec du VIe et parfois encore dans celui du Ve siècle une survivance des formes primitives [2] ; résumant tous ces détails, n'est-ce pas la même impression de force lourde et niaise qui se dégage de cette tête ?

Veut-on quelques exemples pris parmi les têtes barbues ? On trouverait facilement dans l'art roman les équivalents du Moscophore, du « Typhon » ou du Zeus en pierre tendre de l'Acropole, de la tête Rampin. Voici une tête masculine sculptée sur une cuve baptismale de l'église de Chereng [3] : les cheveux sont partagés sur le milieu du crâne et soigneusement peignés à droite et à gauche de la raie ; la barbe en pointe forme un collier autour du visage, la lèvre supérieure est ombragée d'une moustache en arc de cercle. Ce sont là des traits qui sont fréquents au VIe siècle, où la barbe pointue, qui se rattache aux joues de la même manière, me paraît être moins l'imitation d'une mode réelle qu'une convention plastique permettant de remédier à l'insuffisance du modelé des poils [4] ; où la raie qui sépare les cheveux est plus fréquente que dans les têtes féminines, où la moustache est semblablement traitée. Mais surtout, ce sont ces mêmes visages niais, aux yeux gros et débordant, aux pommettes saillantes.

[1] Deonna, *Apollons archaïques*, p. 76, n° 65, fig. L'inscription, récemment étudiée par M. v. Premerstein, confirme l'hypothèse de M. Homolle que les deux statues de Delphes sont les images de Cléobis et de Biton, JOAI., 1910, p. 41 sq. ; cf. aussi Bannack, Philologus, 1911, p. 312 sq.

[2] REG., 1910, p. 383 sq. (Deonna).

[3] Michel, HA., I, 2, p. 660, fig. 372.

[4] C'est souvent aussi une survivance de la forme triangulaire de la tête. REG., 1910, p. 390.

Cette tête de Christ du XIIe siècle [1], en bois polychromé, ne nous est pas inconnue ; nous en avons vu de pareilles dans la Grèce archaïque, aussi bien dans la Grèce propre qu'en Chypre ou en Etrurie ; elles portent, elles aussi, ces trois boucles gauffrées et symétriques sur les épaules [2], ces cheveux en bandeaux [3], cette barbe aux mèches qui décrivent des volutes [4].

* * *

Nous ne voulons pas nous contenter de cette impression générale ; nous voulons scruter attentivement chaque détail et les comparer un à un. Déjà nous avons remarqué quelques traits semblables, tel que celui de l'aplatissement de la tête à son sommet ; on peut en ajouter bien d'autres encore. La *tête triangulaire* [5] dont j'ai constaté la survivance dans l'archaïsme grec, et qui est une forme des débuts de l'art, reparaît dans les miniatures du livre des Lois lombardes du Xe siècle [6], dans de nombreuses sculptures romanes, même dans des sculptures d'une époque plus récente, dues à des ouvriers provinciaux et maladroits [7] *(fig. 20)*.

Elles sourient souvent, ces têtes romanes, et c'est une renaissance de ce vieux « *sourire archaïque* », qui, né spontanément des difficultés techniques et sans que l'artiste y attachât une intention expressive, était devenu, dans la

[1] Michel, HA., I, 2, p. 642, fig. 358 ; GBA., 1903, I, p. 301, fig.

[2] Deonna, *Les Apollons archaïques*, p. 114.

[3] *Ibid.*, p. 301.

[4] Cf. statues chypriotes, Perrot, HA., 3, p. 511, fig. 349 (prêtre à la colombe) ; p. 513, fig. 350 ; p. 519, fig. 353 ; p. 323, fig. 354, etc.

[5] Tome II ; REG., 1910, p. 381 sq. ; Perdrizet, *Le Bronze de Conflans*. Mémoires de la Société d'arch. lorraine, LXI, 1911, p. 3 du tiré à part.

[6] Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, p. 198.

[7] Ex. ASchA., 1909, p. 233, fig. 10.

Grèce du VIe siècle, une convention d'élégance[1]. Comme jadis en Grèce, il éclaire les visages de sa grâce qui devient bientôt maniérée, et par sa présence après des siècles d'oubli, fournit une preuve de plus « que l'esprit humain à travers les siècles, peut arriver d'une manière

Fig. 20. — Cul-de-lampe de l'église de Brens (Haute-Savoie), XIVe siècle?

indépendante à une même conception étroite de la beauté[2] ».

Elles nous paraissent parfois grotesques, ces têtes romanes, par la *construction singulière* de leur tête, surtout quand on les regarde de profil : le front est fuyant, le haut du visage est beaucoup plus développé que le bas, l'angle facial est très aigu, les pommettes sont saillantes, et la bouche, avec le menton en galoche, forme un brusque retrait. Voyez cette tête de Christ du Musée de Zurich[3] : dans cette sculpture en bois, qui date du XIVe siècle, mais dont l'artiste attardé se rattache encore aux ima-

[1] Cf. Tome II.
[2] Reinach, GBA., 1886, I, p. 428 ; id., *Esquisses arch.*, p. 141.
[3] *Guide du musée national à Zurich*, 1909, p. 32.

giers romans, ces caractères sont nettement visibles *(fig. 21)*. Mais ce schéma est aussi celui des têtes du VIe siècle grec, en particulier de l'art ionien, et nous

Fig. 21. — Tête du Christ monté sur l'âne, Musée de Zurich.

avons constaté que ce fut un stade nécessaire de l'évolution artistique, avant qu'apparût le profil redressé, le « profil grec » [1].

* * *

Pénétrons plus avant encore dans l'examen minutieux du détail. Regardons l'indication de la *bouche*. L'ou-

[1] Tome II.

vrier primitif, comme souvent aussi l'enfant[1] et le sauvage[2], peut l'omettre, car il ne voit pas en elle un élément indispensable à la compréhension du sujet[3], ou est poussé

Fig. 22. — Tête du Musée de Berlin, VIe siècle.
(Deonna, *Les Apollons archaïques*, p. 249, fig. 177.)

par quelque crainte magique. Arrivé à un stade supérieur de son développement technique, il l'indique régulière-

[1] En général cependant, l'enfant indique la bouche dans ses dessins, Sully, *Etudes sur l'enfance*, p. 468.

[2] Ex. relief de la Côte d'Ivoire, A., 1900, p. 554, fig. 12 ; figures des cavernes d'Australie, Wundt, *Völkerpsychologie*, III (2), p. 141, fig. 11.

[3] Deonna, *Nos anciens et leurs œuvres*, 1910, p. 5 ; Déchelette, *op. l.*, I, p. 594 ; RA., 1896, I, p. 31. Ex. tête d'ivoire de Brassempouy, A., 1895, p. 149, n° 4, pl. V-VI ; statues-menhirs, Déchelette, *op. l.*, I,

ment, sans toutefois lui donner encore de justes proportions : elle est trop petite dans le Kouros du Sunium[1], énorme dans la statuette d'Olympie[2].

Est-elle bien modelée ? Le peintre malhabile, comme l'enfant[3], n'indique qu'une ligne simple[4], ou deux traits parallèles représentant les deux lèvres[5]. Le sculpteur fend la bouche en coup de sabre ; ce n'est qu'une entaille droite, où les lèvres ne sont pas ou à peine indiquées[6] ; c'est la « bouche de batracien » de nombreuses statues du VIe siècle[7].

Puis les lèvres prennent plus d'importance. Déjà Polymédès, plus réaliste que d'autres de ses confrères, leur avait accordé quelque soin[8]. Mais, qu'elles soient apparentes[9] (*fig. 22*) ou à peine visibles, que la bouche soit rectiligne et morose, dans les œuvres « doriennes[10] », ou

p. 586 ; vases humains de Troie, Hœrnes, *op. l.*, p. 173 ; d'Allemagne, *ibid.*, p. 522 ; figurines béotiennes en cloche, *ibid.*, p. 398 ; terres cuites primitives de Lusoi, JOAI., IV, p. 38, fig. 31, 27-8 ; situle de Sesto Calende, MA., 10, p. 119-122, fig. 38-9 ; terres cuites de Chypre et de Babylonie, JDAI., 1897, p. 202 ; statuettes égyptiennes, RA., 1910, I, p. 244.

[1] Deonna, *Les Apollons archaïques*, p. 138, fig. 17 ; idole chypriote en forme de planche, Hœrnes, *op. l.*, p. 180, fig. 32. La bouche est à peine indiquée sur certains masques gaulois en bronze, Reinach, *Bronzes figurés*, p. 8, fig.

[2] Olympia, III, pl. V ; Gardner, *Grammar of greek art*, p. 75, fig. 19.

[3] Sully, *op. l.*, p. 472.

[4] Dans la peinture à figures noires, la bouche est parfois omise ; le plus souvent, elle est figurée par un simple trait, sans aucun ressaut indiquant les lèvres.

[5] Ex. vases chypriotes, REG., 1893, p. 35 sq., fig.

[6] Kouros d'Orchomène, Héra d'Olympie, Lechat, SA., p. 144-5 ; statue « samienne » de l'Acropole, Lechat, M., p. 394.

[7] BCH., 1893, p. 420 ; Lechat, M., p. 385.

[8] BCH., 1900, p. 454. Le réalisme de cet artiste se traduit par d'autres détails encore, dans l'indication de la musculature, des cheveux, etc.

[9] Les lèvres se projettent parfois en avant, comme dans une moue de mauvaise humeur, Lechat, SA., p. 143 ; cf. stèle de Dorylée, MAI., XX, pl. I ; tête de Berlin, Deonna, *Les Apollons archaïques*, p. 249, fig. 177.

[10] Lechat, SA., p. 143, 144, 149.

souriante, dans les œuvres ioniennes et attiques, elles sont toujours étroitement serrées l'une contre l'autre, elles n'offrent aucune inflexion, elles ne sont pas modelées. C'est un schéma, ce n'est pas une imitation exacte de la nature. C'est un arc raide[1], aux lèvres uniformément arrondies, dans l'Hermès à la syrinx[2] ou le Moscophore[3]: aucune sinuosité dans ces lèvres aussi grosses aux extrémités qu'au milieu[4] et arrêtées net aux coins par un petit trait vertical, comme par les crochets d'une parenthèse[5].

Avec le temps, le modelé devient moins sec; les lèvres, épaisses au milieu, s'effilent aux commissures[6]. Dans les têtes Rayet, Webb et du Louvre, qui appartiennent à l'atticisme des dernières années du VIe siècle, les progrès sont évidents. Le milieu de la lèvre inférieure « s'infléchit en un petit sillon aux bords doux entre deux légers rehaussements des parties voisines »[7]. Un tel dessin annonce déjà l'art du Ve siècle[8].

Malgré ces petits détails nouveaux, l'aspect de la bouche reste conventionnel; elle ne s'entr'ouvre pas, elle garde ses lèvres serrées et crispées[9] (*fig. 23*).

L'art roman ne suit-il pas la même évolution? On retrouve chez lui ces bouches rectilignes, aux lèvres minces et serrées, sans sinuosité, ou arquées et arrêtées de même

[1] Cette bouche arquée est un trait du VIe siècle, Lechat, SA., p. 257, 289.

[2] *Ibid.*, p. 105.

[3] *Ibid.*, p. 107.

[4] Lechat, SA., p. 236; Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 15, 86, 101.

[5] Lechat, SA., p. 112, 121, 233, 244, 246; id., M., p. 304; REG., 1901, p. 6.

[6] Lechat, SA., p. 201, 226.

[7] Lechat, SA., p. 259, 264; cf. aussi éphèbe du Ptoion, Deonna, *op. cit.*, p. 157, n° 31; Coré, Perrot, HA., 8, p. 589, fig.

[8] On constate les mêmes progrès dans les œuvres égyptiennes. Après les bouches rigides des œuvres les plus anciennes, c'est, dans une statuette de Pharaon de la 2me dynastie, la lèvre supérieure divisée au milieu, l'indication de la fosse au-dessous du nez, la lèvre inférieure un peu pendante. RA., 1910, I, p. 262.

[9] Cf. encore, RA., 1900, II, p. 5-6.

Fig. 23. — Tête du Kouros de Volomandra, VIe siècle.
(Deonna, *Apollons archaïques*, p. 134, fig. 11-12.)

aux coins par un trait vertical[1]; le dessin qui groupe des schémas empruntés à deux têtes grecques du VIe siècle et

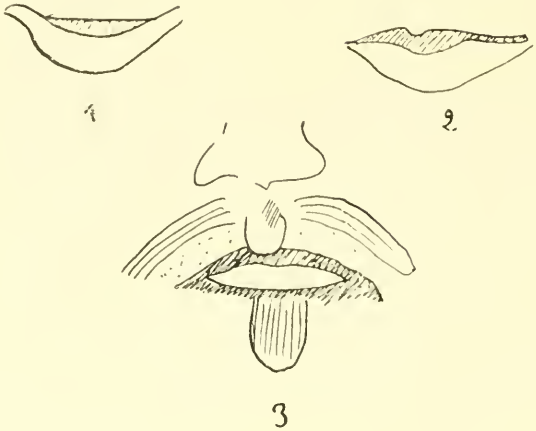

Fig. 24. — Bouches du VIe siècle grec et de l'art roman.

à une tête romane, illustrera cette similitude mieux que toute description (*fig.* 24)[2].

* * *

« Aucune partie des têtes antiques n'est, en général, faite avec plus de soin que les oreilles, et la beauté de l'exécution de cette partie est un caractère infaillible pour discerner le travail antique de la restauration moderne ». Ainsi s'exprime Winckelmann[3], qui tombe dans une erreur bien excusable à cette époque, puisqu'il ne prenait ses exemples que parmi les monuments de Rome ou de la Grèce tardive. Pendant longtemps, au contraire, l'*oreille*

[1] GBA., 1903, I, p. 179, 183, fig.

[2] *Fig.* 24. — *1.* Kouros de Volomandra; 2. Coré de l'Acropole, Balle, SM., pl. 31; *3.* Chef-reliquaire de Rheinau, ASchA., 1897, pl. IV.

[3] HA., trad. 1802, I, p. 465; opinion répétée par Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin* (3), p. 377.

fut une des parties les plus négligées [1]. Aux débuts, elle est même radicalement supprimée [2], comme la bouche ou d'autres détails qui semblent sans importance. Quand on

Fig. 25. — Oreilles du VIe siècle grec.

l'indique, sa place est inexacte : elle est trop haute, trop en arrière, et d'une grandeur démesurée ; on ne sait lui donner une direction convenable, on la colle au crâne, ou plus souvent on l'attache perpendiculairement à celui-ci,

[1] Deonna, *op. cit.*, p. 96 sq. (référ.) ; MP., 10, p. 16, note 2 ; RA., 1907, I, p. 395, fig. 12 (formes d'oreilles sur des vases cyrénéens).

[2] Statuettes de l'Egypte préhistorique, RA., 1910, I, p. 244 ; vases de Troie en forme humaine, Hœrnes, *op. l.*, p. 173 ; figurines de terre cuite de Cnossos, Lagrange, *op. l.*, p. 72, fig. 45 ; canopes étrusques, MA., IX, p. 164.

en anse de panier [1]. L'ouvrier semble avoir souvent cherché à en esquiver la représentation, et la chevelure lui venait parfois en aide en dissimulant cet organe [2].

Que de difficultés a éprouvées l'artiste à représenter l'oreille ! souvent il se borne à en marquer le contour [3]. Quand il essaie d'en rendre la structure interne, c'est avec une maladresse curieuse. Quelle abondance de formes étranges, aussi bien dans la peinture de vases que dans la sculpture du VIe siècle (*fig.* 25) [4] ! Il n'y a aucun modelé ; l'oreille a l'air d'être découpée dans une plaque de bois et n'est ni évidée, ni creusée. Comme dans les dessins des enfants [5], c'est, plutôt qu'une copie fidèle de la réalité, le rappel d'un organe dont la morphologie est inconnue. Oreilles ovales, carrées, en hélice, en haricot, on trouve toutes les formes, et l'incertitude de l'artiste est si grande, que les deux oreilles d'une même tête sont parfois traitées différemment l'une de l'autre [6]. On la stylise : à voir celle du Kouros du Sunium, on dirait un chapiteau ionique avec ses deux volutes, représentées l'une par le pavillon, l'autre par le lobe, et la boucle d'oreille incisée sur ce dernier renforce encore cette impression en faisant songer à l'œil de la volute [7].

Les progrès ne seront sensibles qu'à partir du Ve siècle [8]. L'oreille de l'éphèbe de l'Acropole est petite et bien fouil-

[1] J'ai étudié tous ces traits primitifs dans le tome II.

[2] Sarcophage d'Haghia Triada, MA., 19, 1908, p. 63 ; Grèce du VIe siècle, RA., 1908, I, p. 165, note 4 ; 1910, I, p. 74, note 1 ; MRL., 1890, p. 321, note 6. La chevelure qui couvre les oreilles est assez fréquente au Ve siècle : vases en forme de tête, MP., IX, 1902, p. 149, pl. XI-XII ; Spinario, Dionysos de Naples, Apollon Choiseul-Gouffier, têtes d'Amazones, Athéna de Leptis, etc. Au IVe siècle, les oreilles sont souvent à demi-cachées : Artémis de Mélélin, Aphrodite de Gortyne, MA., VIII, pl. I, etc.

[3] Deonna, *op. cit.*, p. 97, ex. ; cf. la fresque de Cnossos, « la Parisienne ».

[4] *Fig.* 25. — Kouroi d'Orchomène, du Ptoion (Deonna, *op. cit.*, n° 28), de Théra, de Volomandra, d'Épidaure (Deonna, n° 75), tête Rampin, Apollon d'Olympie (Ve s.).

[5] A., 1908, p. 401.

[6] Gorgone, sur un vase ionien du VIe siècle, MAI., XXV, p. 40, fig.

[7] Deonna, *op. cit.*, p. 97.

[8] Ce qui ne veut pas dire qu'on ne trouve par exception, dès le VIe siècle, quelques oreilles traitées avec assez de justesse. Mais c'est surtout à partir de 500 environ que leur dessin devient plus exact. Ex. tête

lée[1]; celle d'Athéna dans le fronton est d'Egine représente une forme que l'on retrouve dans les œuvres attribuées à Critios et dans celles de Myron[2]. Et cependant, l'artiste, même au temps de Phidias, échouera parfois encore dans l'exécution de cette partie du visage[3].

Il semblerait que le céramiste ait dû savoir détailler l'oreille plus tôt que le sculpteur, puisqu'il la voyait de face dans une tête de profil, alors que le sculpteur ne se préoccupait que des détails qui apparaissent dans le plan frontal[4]. Mais au contraire, les céramistes adoptèrent les formes de la plastique[5], et en plein Ve siècle encore continuent les erreurs du VIe. Chez Euphronios, Douris, l'oreille est très négligée; si Peithinos et quelques autres peintres lui accordent plus de soin, il faut toutefois attendre la seconde moitié du Ve siècle pour qu'elle soit convenablement dessinée.

* * *

Tous ces procédés et formes bizarres de la Grèce du VIe siècle, dus à l'inexpérience technique, se retrouvent ailleurs, aussi bien dans les têtes gauloises[6] que dans celles de l'art gréco-boudhique; rien d'étonnant donc que l'imagier du moyen âge, qui se débat comme son prédécesseur grec contre les difficultés de son métier, les voie renaître involontairement sous sa main (*fig. 26*).

Rayet, Lechat, SA., p. 259; tête Biscari, MRI., 1897, pl. VI, p. 124 sq.; REG., 1898, p. 188; Coré d'Euthydikos, JDAI., 1887, p. 14, etc. — Suivant les régions aussi, ce détail est plus ou moins négligé. Les Ioniens et les insulaires lui ont accordé plus de soin que les Attiques, Lechat, M., p. 357; MAI., XXV, p. 377; ex. de ces oreilles informes de l'art attique, Lechat, M., p. 344, 346.

[1] Lechat, SA., p. 454.

[2] Furtwängler, *Beschreibung*, p. 119, 165; id., MW., p. 31, 4; Joubin, SG., p. 221.

[3] BCH., 1896, p. 452, note 5; ex. oreille disgracieuse de la Caryatide de Tralles, MP., X, 1899, pl. 16; quelques schémas d'oreilles du Ve siècle, Bulle, SM., pl. 64.

[4] Lœwy, *Naturwiedergabe*, p. 31.

[5] Pottier, CV., III, p. 858-9.

[6] Reinach, *Bronzes figurés*, p. 227, 229, etc.

L'oreille « en contrevent » reparaît [1] ; on la place beaucoup trop haut [2] ; on lui donne une dimension exagérée [3], si bien que dans certaines têtes du XIIe siècle, elle atteint les quatre-cinquièmes de la largeur du visage [4].

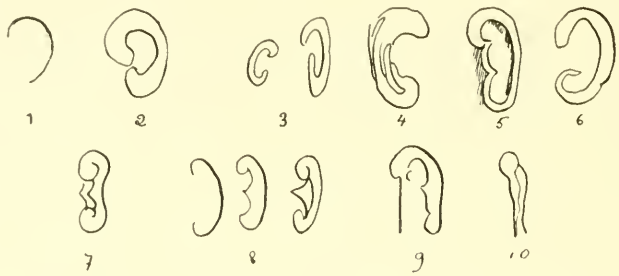

Fig. 26. — Oreilles de l'archaïsme grec et du moyen âge [5].

Voici le buste reliquaire de Saint-Maurice, de Rheinau [6] ; l'oreille y affecte une forme très rudimentaire, en arc de cercle, presque sans indication intérieure, comme aussi dans la Vierge d'Essen [7] ; c'est celle que trouvait instinctivement l'artiste de l'âge du renne [8], celle que l'artiste du VIe siècle grec emploie très fréquemment dans la peinture comme dans la sculpture [9], et qui se maintient encore dans

[1] RA., 1909, II, p. 219 ; Michel, HA., II, 1, p. 207 ; cf. encore au XIIIe siècle les oreilles bizarres de Saint-François d'Assise, vu de face, dans une fresque de Subiaco, Thode, *Saint-François d'Assise*, trad. franc., I, p. 79, pl. I.

[2] Christ en bois du XIIe siècle, Michel, HA., I, 2, p. 642, fig. 358 ; GBA., 1903, I, p. 301, fig.

[3] Statuette en os du XIe siècle, RA., 1897, II, p. 119.

[4] RA., 1909, II, p. 224.

[5] *Fig. 26.* — *1*, âge du renne, Déchelette, *op. l.*, I, p. 251 ; *2*, tête de Méligou, VIe s., MAI., VII, pl. VI ; *3, 5*, vases et statues du VIe s., Deonna, *op. cit.*, pl. VI, n° 147, 156, 158 ; *4*, reliquaire de Rheinau, XIIe s., ASchA., 1897, pl. IV ; *6*, statue de Sainte-Foy, Michel, HA., I, p. 847, fig. 452 ; *7-8*, évangéliaire de Saint-Gall, *Mitt. Zurich*, 1851-3, pl. I sq. ; *9*, Gorgone, vase du VIe s., de Ridder, *Catal. des vases de la Bibl. Nation.*, I, p. 220, fig. 39 ; *10*, fresque de Subiaco, tête de Saint-François d'Assise, Thode, *Saint-François d'Assise*, trad. I, p. 79, pl. I.

[6] ASchwA., 1897, pl. IV.

[7] Springer, *op. l.* (8), II, p. 265, fig. 348.

[8] Déchelette, *op. l.*, I, p. 251, fig. 102.

[9] Deonna, *Les Apollons archaïques*, pl. VI, p. 96.

la peinture de vases du Ve siècle [1]. Quoi de plus semblable à l'oreille de la statue de Sainte-Foy, du trésor de Conques [2], que celle de certains Kouroi ? Sur les miniatures irlandaises du VIIIe siècle, de Saint-Gall [3], l'oreille est bizarrement stylisée suivant un tracé analogue à celui de certains peintres de vases du VIe siècle [4]. Comme jadis dans l'archaïsme grec, l'artiste du moyen âge, jusqu'en plein XIIIe siècle, tâtonne, ne sait rendre de façon correcte cette partie du visage et a recours aux mêmes formes conventionnelles.

* * *

Il en est de même pour le *nez*. Il prend l'apparence d'une pyramide, et conserve longtemps cet aspect triangulaire

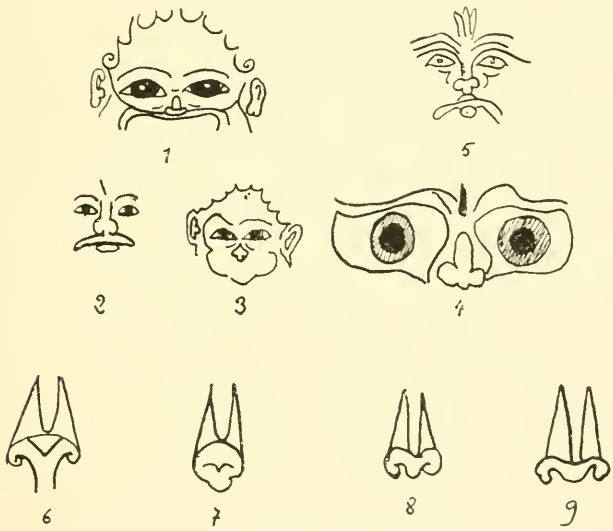

Fig. 27. — Nez de l'archaïsme grec et du moyen âge.

qui nous frappe dans les œuvres de la Grèce primitive [5]. Mais le dessinateur, dont les personnages sont

[1] Hartwig, *op. l.*, pl. IX (Euphronios) ; Pottier, CV., III, p. 859, fig. 4, 2.
[2] Michel, HA., I, 2, p. 847, fig. 452, p. 848 ; GBA., 1900, II, p. 168, pl.
[3] Mitt. Zurich., VII, 1853, pl. I sq.
[4] Tête de Gorgone, JHS., 1885, pl. LIX ; Deonna, *op. l.*, pl. VI, n° 166.
[5] REG., 1910, p. 389.

souvent campés de face, doit présenter cet organe en raccourci, et son ignorance toute semblable à celle de l'artiste hellénique du VIe siècle[1], lui inspire des schémas étranges, que l'on peut comparer à ceux des peintures des vases archaïques (*fig. 27*)[2].

* * *

Rappellerons-nous que l'*œil énorme* des primitifs et de l'archaïsme grec s'ouvre aussi dans les têtes du moyen âge commençant[3] et encore dans celles des XIe-XIIe siècle[4]? que sa forme, légèrement *triangulaire*, à paupière supérieure surhaussée et à paupière inférieure rectiligne, se voit dans certaines sculptures romanes[5] comme dans le Kouros du Sunium? que, dans l'une et l'autre période, ses *coins* peuvent être *relevés* ou *abaissés* vers les tempes, sans qu'il faille y voir un désir d'expression de la part de l'artiste? enfin, qu'il est *exophtalmique*, à fleur de tête, au VIe comme au XIIe siècle, compris entre des paupières minces qui sont découpées dans la peau du visage, telles des boutonnières dans une étoffe[6]?

* * *

Quelle partie de la tête sollicite encore notre attention? la *chevelure* et la *barbe*. Ce fut, pour l'artiste grec, une

[1] M. della Seta, *La Genesi dello Scorcio*, a montré que la plupart des conventions artistiques dérivent de cette ignorance du raccourci.

[2] *Fig. 27*. — *1-4*, coupes ioniennes à yeux, MAI., XXV, p. 40 sq., fig. 17, 19, 21; *5*, bronze romain, ASchA., 1871, pl. 18, 5; *6-9*, évangéliaire de Saint-Gall, *Mitt. Zurich.*, VII, 1853, pl. 1 sq.

[3] Reliefs des IXe-Xe siècles. Michel, HA., I, 2, p. 591, fig. 318; Deonna, *Peut-on comparer ....* p. 51.

[4] Coffret reliquaire de Brivio, MP., XIII, 1906, p. 231; cf. RA., 1909, II, p. 234.

[5] Encore dans des têtes du XIIIe siècle, comme celles de Saint-Louis et de sa famille, à Saint-Germain, GBA., 1903, I, p. 177 sq.

[6] Ex. Mitt. Zurich., I, 1841, pl. XII; VIII, 1851, pl. II. — Sur l'œil énorme des primitifs, triangulaire, exophtalmique, aux coins relevés ou abaissés, cf. tome II.

grave difficulté que de rendre les cheveux souples et fins du modèle vivant, et ce problème ne fut résolu de façon satisfaisante que vers le IVe siècle [1], malgré les efforts et les progrès constants des générations antérieures. Mais, au VIe siècle, c'est la période des tâtonnements et des conventions naïves, et à ce point de vue encore, l'art du moyen âge peut être comparé à celui de la Grèce [2].

Un des caractères de la chevelure du VIe siècle [3], qu'elle soit féminine ou masculine [4], c'est sa complication, qui s'atténue avec le temps [5]. A ces boucles savamment gaufrées et ondulées par la recherche d'une coquetterie encore barbare, ne peut-on pas comparer ces coiffures du XIIe siècle, qui, tout comme en Grèce, correspondent sans doute à certaines modes bizarres d'alors, contre lesquelles s'élèvent les sermonnaires [6]? Dans de tels agencements, la fantaisie de l'artiste entre pour une grande part [7], et il est souvent difficile de réduire à ses éléments naturels telle coiffure de Corés ou de têtes romanes.

Ces formes sont semblables, qu'elles soient imitées de la réalité ou conventionnelles, et la manière de les indiquer est la même. Ces boucles ondulées qui tombent trois par trois sur les épaules des jeunes femmes et des jeunes hommes du VIe siècle, ne les avons-nous pas vues portées par un Christ du XIIe siècle [8]? Le sculpteur grec dispose les cheveux en volutes, en spirales, en languettes [9], suivant un principe de stylisation qui est commun à tous

[1] Cf. p. 101.

[2] Hartwig trouve des analogies entre la chevelure masculine antérieure aux guerres médiques et celle de l'époque gothique tardive (*Meisterschalen*, p. 369), tandis que Schreiber compare la première à celle du temps de Frédéric-le-Grand (MAI., VIII, p. 249).

[3] Deonna, *Les Apollons archaïques*, p. 100 (référ.); Bremer, *Die Haartracht des Mannes in archaisch-griechischer Zeit*, 1911.

[4] La chevelure à cette époque est, à peu de chose près, la même pour les hommes et les femmes, MAI., VIII, p. 248, 253.

[5] Cf. p. 101.

[6] Michel, HA., I, 2, p. 624.

[7] *Ibid.*

[8] Cf. p. 154, note 2.

[9] Deonna, *op. cit.*, p. 108, pl. VIII.

les arts aux débuts[1] et qui affecte les animaux[2] comme les hommes. Ainsi sont contournées les boucles du front[3], ainsi sont recroquevillées à leur extrémité celles qui tombent dans le dos ou sur la poitrine[4]. De part et d'autre, l'artiste retrouve les mêmes formules instinctives, et l'on ne saurait s'étonner, en constatant que les procédés « chaldéens »[5] de certains sculpteurs indigènes du Cerro, maladroits imitateurs de modèles grecs, sont identiques à ceux d'une tête du XIIe siècle sur un relief des Abruzzes[6].

La barbe n'est pas conçue différemment que la chevelure ; elle est souvent striée en éventail[7], et les boucles se terminent par les mêmes volutes que dans l'art de la Grèce archaïque[8] (*fig. 28*).

* * *

Dans l'art grec du VIe siècle, la longue série des Kouroi permet de suivre sans lacune les progrès que

[1] Ce n'est nullement, comme le disait Græf, un trait attique (MAI., XV, p. 9), pas plus qu'il n'est particulier aux têtes gauloises (Reinach, *Bronzes figurés*, p. 227, ex. p. 8, fig.). On rencontre cette même stylisation des cheveux dans l'art chaldéen (Heuzey, *Catal. des antiq. chaldéennes*, passim.) ou assyrien (Lechat, M., p. 390, note 4).

[2] Ex. taureau en pierre tendre de l'Acropole, Lechat, SA., p. 71 ; taureau, métope de Sélinonte, Perrot, HA., 8, p. 489, fig. 248 ; bœuf, trésor de Sicyone, BCH., 1896, p. 662, etc.

[3] Capart, *Débuts de l'Art en Egypte*, p. 42, fig. 18 ; fresque minoenne, ABSA., VIII, p. 55, fig. 28 ; tête casquée de Mycènes, Stais, *Collection mycénienne*, p. 79, n° 2470. — Ces volutes du front persistent encore dans l'art grec de la première moitié du Ve siècle, mais traitées avec plus de souplesse (Pénélope, Hestia Giustiniani, « Coureuse » du Vatican, Vénus de l'Esquilin).

[4] Lechat, M., p. 390, note 4 ; ces volutes dans l'art hittite, Merrian, *The arrangement of hair on the Sphinxes of Euyuk*, AJA., 1885, p. 159 ; MA., 14, p. 750, note 1.

[5] REG., 1898, p. 51.

[6] Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, p. 573, fig. 260. — Ce sont ces languettes par lesquelles le sculpteur chaldéen indique les franges laineuses du kannakès, Heuzey, *op. l.*, p. 86, 96.

[7] Ex. ASchA., 1869-71, I, pl. VII ; tombeau de Saint-Lazare d'Autun, MP., 8, pl. X. Comparer avec des statues chypriotes, comme Perrot, HA., III, p. 519, p. 353.

[8] Tête de Christ, p. 154, note 2. — Cf. Perrot, HA., III, p. 519, fig. 353, p. 523, fig. 354. — On trouve ces mêmes volutes dans l'art chaldéen, ex. barbe des taureaux androcéphales, MP., VI., 1899, pl. XI ; 1900, VII, pl. I.

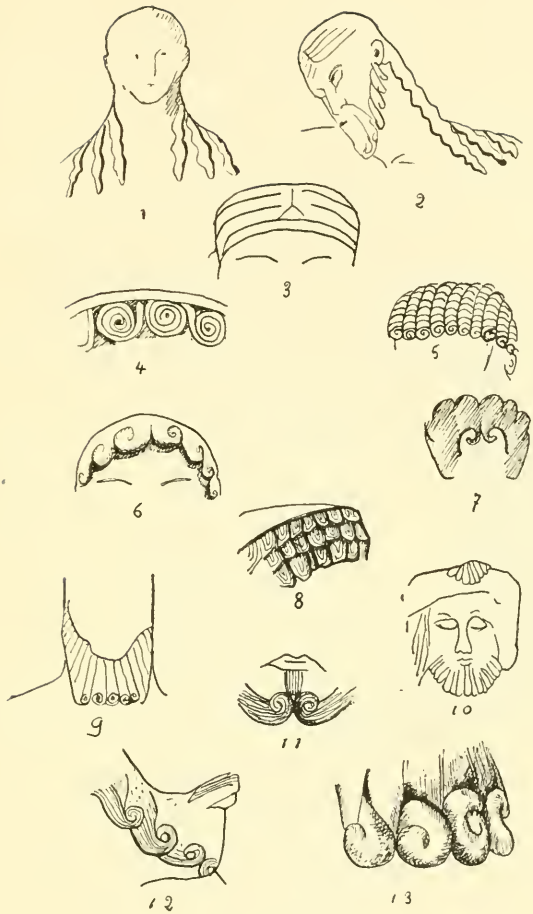

Fig. 28.

Chevelures et barbes de l'archaïsme grec et de l'époque romane.

1. Kouros de Chypre, Deonna, *op. cit.*, p. 237, fig. 164; *2.* crucifix du XIIe s., Michel, HA., I, 2, p. 642, fig. 358; *3*, Deonna, *op. cit.*, pl. VII, n° 206; *4. ibid.*, p. 157, fig. 33; *5*, Saint-Gilles, *Musée du Trocadéro*, pl. 181; *6*, tête de Conca, VI s., GBA., 1896, II, p. 329; *7*. évangéliaire de Saint-Gall, Mitt. Zurich., VII, 1853, pl. I sq.; *8*, tête du Cerro, Paris, *Promenades archéologiques en Espagne*, pl. XIV; *9*, statue chypriote, Perrot, HA., III, p. 519, fig. 353; *10*, ASchA., 1869-71, I, pl. VII; *11-2*, chef-reliquaire de Rheinau, ASchA., 1897, pl. IV; *13*, statue chypriote, Perrot, HA., I, III, p. 523, fig. 354.

réalisèrent les artistes dans la représentation du *corps humain*, et leur lutte incessante contre les difficultés techniques [1]. « C'est que la connaissance approfondie, raisonnée, anatomique du modèle est longue à acquérir; il y faut, aux débuts d'un art, plusieurs générations d'artistes se transmettant l'une à l'autre leur expérience sans cesse accrue; et l'on comprend combien les progrès de cette étude doivent être lents, lorsque les artistes ne peuvent s'y donner tout entiers, le meilleur de leur attention et de leurs peines étant pris par les difficultés de la technique même. Plus tard, quand ils n'en seront plus à craindre une matière rebelle, ni à compter avec l'imperfection de leurs instruments, quand ils seront devenus maîtres de leur métier, c'est alors qu'ils compléteront leur connaissance de la figure humaine; leur instruction de praticiens terminée, ils achèveront leur éducation d'artistes [2] ».

Fig. 29.
Torse de Kouros du Ptoion.
(Deonna, *Les Apollons archaïques*, p. 160, fig. 37.)

C'était le corps nu de l'homme que l'artiste devait représenter, harmonieusement développé par les exercices de la palestre et par les concours des grands jeux nationaux; il lui fallait consacrer tous ses soins à rendre l'anatomie de « ces beaux corps nus, en marbre blanc changés », ces muscles forts et robustes, qui gonflaient leurs poitrines, durcissaient leurs bras et leurs cuisses. La tache était difficile, et les tâtonnements et hésitations de l'artiste sont visibles.

Tout d'abord les fautes sont grossières. Les *pectoraux*

[1] Deonna, *Les Apollons archaïques*, p. 65 sq.; 375.
[2] Lechat, SA., p. 31.

Fig. 30. — Kouros de Paros.
(Deonna, *Les Apollons archaïques*, p. 223, fig. 149.)

sont trop hauts [1], et cette poitrine trop étroite, qui remonte sous les aisselles, est plate [2] (*fig. 29*). Mais bientôt le dessin en devint plus exact, le sculpteur, sur cette surface primitivement lisse, marque la dépression verticale qui sépare les muscles [3], accuse leur bord inférieur, et gonfle la poitrine qui est dès lors capable de respirer [4]. Les *clavicules* [5] sont souvent omises, puis fortement indiquées par des barres horizontales ou obliques, chez certains Kouroi comme dans certaines peintures de vases [6], mais elles sont placées trop haut. Le *dos* commence par être plat (*fig. 29*) et sans aucun détail, puis devient d'un meilleur modelé (*fig. 30*). En comparant le revers d'un Kouros ancien à celui d'un Kouros des dernières années du VIe siècle on sentira toute la différence qui sépare le premier, taillé comme une planche, aux fesses plates, aux omoplates trop hautes, à la rainure dorsale brutalement creusée, du dernier, où le modelé, très vigoureux, ménage cependant habilement les transitions d'un plan à un autre, où chaque détail trouve sa place respective [7]. Au VIe siècle, on ne se rend pas compte encore de la structure compliquée à l'œil du *bassin* et de son mécanisme de muscles [8]; la ligne qui limite les hanches décrit une courbe onduleuse [9] sans ce brusque ressaut qu'accentuera à l'excès la sculpture polyclétéenne et qui n'ap-

[1] Deonna, *op. cit.*, p. 88. Cette faute est encore commise au Ve siècle, par exemple dans une figure de Silène d'Euphronios, JOAI., III, 1900, pl. IV; cf. MRI., 1887, p. 100; Lange, *Darstellung des Menschen*, p. 53.

[2] Deonna, *op. cit.*, p. 69.

[3] *Ibid.*, p. 88; sur l'indication de cette ligne, dans la peinture de vases du Ve siècle, Deonna, RA., 1910, I, p. 225.

[4] Lange, *op. l.*, p. 54; Lermann, *Altgriech. Plastik*, p. 30; Helbig, *Grenzboten*, IV, 1870, p. 417; MRI., 1887, p. 100; détail déjà remarqué par Winckelmann, Justi, *op. l.*, II, p. 41.

[5] Deonna, *op. cit.*, p. 89.

[6] JDAI., 1901, pl. III. — Le peintre de vases du Ve siècle les dessinera plus correctement; leur ligne sera moins géométrique et se terminera par un crochet, détail fréquent dans les œuvres d'Euphronios, Chachrylion, Douris, Brygos, etc., cf. Hartwig, *op. l.*, passim.

[7] Deonna, *op. cit.*, p. 90; cf. la raie dorsale dans la Gigantomachie de Corcyre, RA., 1911, II, p. 10.

[8] Deonna, RA., 1910, I, p. 228 sq., référ.

[9] Cf. dans l'art minoen, figurines mâles de Petsofà, ABSA., IX, pl. IX-X.

paraît guère avant les sculptures d'Egine[1] : les plis inguinaux sont en ligne droite[2] ou en arc de cercle[3], dessinant avec le ventre un triangle dont la pointe est occupée par le pubis ; ils se perdent tout d'abord dans l'épaisseur de la cuisse (*fig. 31*), puis atteignent les hanches; enfin, ces lignes primitivement rigides se modifient et

Fig. 31. — Torse de Kouros du Ptoion.
(Deonna, *Les Apollons archaïques*, p. 155, fig. 29.)

décrivent une courbe légère. Si dès l'origine des essais avaient été tentés pour rendre cette saillie, si le sculpteur du Kouros du Sunium avait indiqué naïvement par des lignes en relief les plis inguinaux et la saillie de la hanche, ce n'étaient que des tentatives isolées, et ce n'est pas avant la fin du VIe siècle, avec les Kouroi

[1] JDAI., 1892, p. 130-1, BCH., 1894, p. 48.

[2] Ce signe d'archaïsme persiste au Ve siècle. Ex. Niobide de Subiaco, athlète de Stéphanos, Kalkmann, JDAI., 1895, p. 83 ; RA., 1897, II, p. 287-8.

[3] Stèle de Dermys et Kitylos.

les plus récents, que l'attention de l'artiste fut attirée sur ce point d'une façon sérieuse et raisonnée.

Il en est de même dans la peinture de vases. La technique à figures noires, qui ne connaît guère la vue du corps de face, ne permettait pas à l'artiste d'indiquer d'une façon exacte ce détail, pas ou peu visible sur un corps de profil. Mais, avec le Ve siècle, grâce à cet amour de la

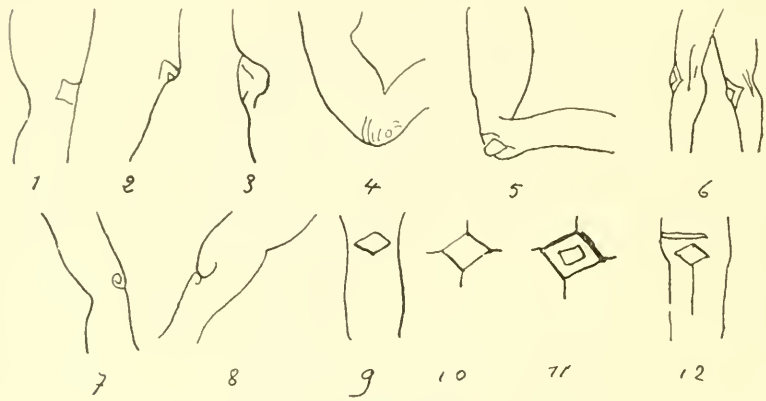

Fig. 32. — Rotules schématisées de l'archaïsme grec.

musculature énergique qui anime l'artiste, on s'efforce de le rendre et on y arrive. Parfois, on hésite encore, et l'on voit sur certains vases à figures rouges que les plis inguinaux sont en ligne droite, tout comme dans les vases à figures noires ; mais ce ne sont plus que des traces d'archaïsme, puisque, sur d'autres œuvres des mêmes maîtres, le ressaut de la hanche est vigoureusement indiqué, même sur des corps vus de profil [1].

Dois-je parler des conventions bizarres par lesquelles l'artiste rend le genou, la *rotule* [2] (*fig. 32*) [3], qu'il réduit à

[1] RA., 1910, I, p. 229, fig. 11.

[2] Deonna, *Apollons archaïques*, p. 94 ; RA., 1910, I, p. 226 sq., fig. 9-10. La saillie de la rotule est exagérée dans la sculpture archaïque de la Grèce, comme dans celle de l'Egypte primitive, RA., 1910, I, p. 260 ; cf. Kouros de Polymédès, bronze du Ptoion, Perrot, 8, p. 513, fig. 264 ; trésor de Sicyone, BCH., 1896, p. 662.

[3] *Fig. 32*. — *1*, vase de Tell-Defenneh, JDAI., 1895, p. 41, fig. 7 ; 2, kélèbé à figures noires, JHS., 1907, p. 15, fig. 4 ; 3, vase d'Amasis, JOAI.,

un losange, à un cercle, ou même à une volute stylisée ? bientôt ces vieux schémas font place à des formes moins naïves : on arrondit les angles, de manière à traduire la rotule, dans la sculpture comme dans la peinture de vases, par une sorte d'ovale qui va s'affinant de plus en plus, par exemple dans le Kouros de Ténéa. Mais il faudra attendre longtemps encore jusqu'à ce que ce schématisme ait entièrement disparu, et que les os et les muscles du genou soient rendus exactement, tels qu'on les rencontre dans les œuvres polyclétéennes [1].

Regardons encore les *muscles de l'abdomen* [2]. On saisit là, mieux qu'ailleurs peut-être, les hésitations et les maladresses de l'ouvrier. Pendant longtemps il n'a pas su remarquer les divisions du grand droit ; il n'a pas vu que les intersections fibreuses, au nombre de trois, le partagent en quatre aponévroses, l'intersection la plus basse étant située juste au nombril, la plus haute au-dessous des pectoraux. Il a noté qu'il y avait là des dépressions, mais il n'a pas pu se rendre compte dès l'abord de leur nombre. Le procédé le plus simple est d'omettre ces divisions et de ne faire du ventre qu'une surface unie, seulement interrompue par le nombril [3] ; puis on marque le bas de la cage thoracique par un angle incisé, indica-

1907, pl. III-IV ; *4*, mitré crétoise, MAI., XXXI, pl. XXIII ; *5*, assiette peinte de Præsos, ABSA., X, pl. III ; MAI., XXXI, p. 391, fig. 1 ; *6*, fresques de la tombe Campana, Martha, *Art étrusque*, p. 422, fig. 282 ; *7*, vase protocorinthien d'Egine, MAI., XXIV, p. 361, fig. ; *8*, vase proto attique, JHS., 1902, pl. II ; *9*, Kouros de Naucratis, Deonna, *op. cit.*, p. 243, n° 148 ; *10-11*, sculptures de Vétulonia, *ibid.*, pl. VI, n° 141 ; *12*, stèle de Dermys et Kitylos. Même schéma en losange dans la Gigantomachie de Corcyre, RA., 1911, II, p. 10.

[1] Une particularité du style d'Epictétos est la saillie remarquable des rotules, Pottier, CV., III, p. 890 : essai curieux de rendre l'os de la rotule chez Chachrylion, *ibid.*, p. 908. Genou fortement marqué de la stèle de Nisyros, RA., 1901, II, p. 159, pl. XV ; REG., 1901, p. 422. — L'exagération du muscle au-dessus du genou est un trait distinctif de l'école de Polyclète, JHS., 1905, p. 238.

[2] Deonna, *op. cit.*, p. 76 sq., pl. IV.

[3] On constate le même processus dans l'histoire de la draperie qui, d'abord rigide et sans aucun détail (statue de Nicandra, torse de Tanagra, RA., 1908, I, p. 191, fig. 1), est ensuite incisée de plis, puis modelée. BCH., 1900, p. 594, note 1.

tion à laquelle s'ajoute bientôt celle de la ligne blanche jusqu'au nombril [1]. Enfin apparaissent les divisions transversales du grand droit, déterminées, non pas par le

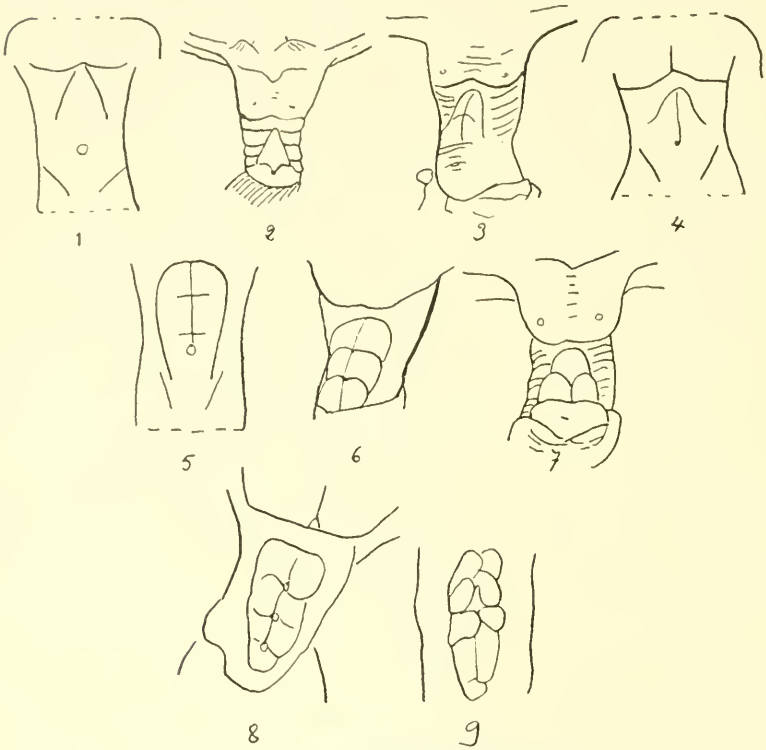

Fig. 33. — Musculature de l'abdomen.

modelé, comme ce sera le cas plus tard, mais par des incisions, des barres horizontales [2]. Mais que d'erreurs ! On en exagère le nombre ; on indique cinq divisions, puis quatre [3], trois ; enfin les sculptures les plus récentes n'ont plus que deux lignes, lesquelles, avec l'arcade thora-

[1] Dans les peintures de vases et la plastique de la première moitié du Ve siècle, la ligne blanche est parfois prolongée jusqu'au pubis. On a voulu reconnaître à tort, dans ce détail, un trait caractéristique de la sculpture éginétique. Deonna, RA., 1910, I, p. 228, référ.

[2] L'incision précède toujours le modelé.

[3] Cf. outre les exemples que j'ai donnés dans *Les Apollons archaïques*, *l. c.*, une terre cuite du VIe siècle, AA., 1892, p. 108, fig. 2.

cique qui a perdu son aspect anguleux et s'arrondit [1] en limitant le grand droit juste au-dessous des pectoraux, donnent bien les divisions normales du corps humain. C'est cette formule qui va s'imposer à l'art à partir du début du Ve siècle [2]. C'est l'ordre logique, et souvent aussi chronologique. Il faut tenir compte toutefois de l'habileté plus ou moins grande des artistes, qui ont pu intervertir cette succession et employer des schémas différents, suivant qu'ils étaient doués d'une faculté d'observation plus ou moins précise, ou qu'ils étaient plus ou moins désireux d'accuser la musculature [3]. C'est ainsi que le Kouros de Piombino, un des derniers-nés de la série des « Apolions », présente encore trois divisions [4] comme quelques figures de vases de la première moitié du Ve siècle [5] (*fig. 33*) [6].

* * *

On voit combien les artistes du VIe siècle ont erré avant de savoir situer avec exactitude les os et les muscles du corps humain, avant de les traduire d'une façon qui ne

[1] Cette arcade schématique et fortement accusée se voit encore dans certaines figures du Ve siècle, comme l'Aphrodite du relief Ludovisi, la Niobide de Rome, un vase avec la représentation de Busiris (JHS., 1904, p. 308, fig.), etc.

[2] Furtwängler, MW., p. 718 ; id., *Beschreib. d. Glypt.*, p. 165 ; JDAI, 1892, p. 128-9, 132, 140 ; Joubin, SG., p. 229. Ex. Tyrannoctones, Bulle, SM., pl. 51 ; Apollon Choiseul-Gouffier, métope d'Héraklès du trésor des Athéniens, etc.

[3] Deonna, *op. cit.*, p. 83.

[4] *Ibid.*, p. 83, note 2.

[5] Style de Douris, Brit. Mus., Héraklès et Centaure, MA., IX, p. 21-2, fig. 4 ; cratère d'Amasis, Hartwig, *op. l.*, p. 416, fig. 56 ; JHS., 1907, p. 16, fig. 5. (*Fig. 33*, 8, 9.)

[6] *Fig. 33*. — *1*. Kouros, Deonna, *op. cit.*, pl. VI, nº 84 ; *2*, reliquaire de Huesca, XIIe s., GBA., 1909, I, p. 89, fig. ; *3*, livre xylographique de 1450, GBA., 1902, II, p. 94 ; *4*, Kouros, Deonna, *op. cit.*, pl. IV, nº 87 ; *5*, Kouros, *ibid.*, pl. V, nº 105 ; *6*. Christ de Daphni, Michel, HA., I, 1, p. 289, fig. 152 ; *7*, crucifix, fin du XIIe s., GBA., 1909, I, p. 423 ; *8*, vase, style de Douris, MA., IX, p. 21-2, fig. 4 ; *9*, cratère d'Amasis, JHS., 1907, p. 16, fig. 5.

fût plus uniquement schématique, mais voisine de la réalité [1]. Tout le VIe siècle se passe dans cette lente et laborieuse étude de la musculature. Mais, à mesure que la main du sculpteur s'affermit, que son œil s'exerce à scruter dans ses moindres détails le corps de l'homme sans voiles, la transcription dans le marbre devient de plus en plus fidèle, et quand vient la fin du VIe et les premières années du Ve, le tailleur d'images s'est débarrassé de presque toutes ces curieuses conventions anatomiques dans lesquelles on a parfois peine à reconnaître l'élément de vérité qui fut leur point de départ. Si, au Ve siècle, le sculpteur connaît le corps humain comme il connaît sa langue maternelle, c'est qu'il a derrière lui plusieurs générations d'artistes qui ont rendu possible l'éclosion de ses chefs-d'œuvre. Travaillant dans l'obscurité de leur anonymat, ils ont été les patients ouvriers qui semèrent, pour que d'autres pussent récolter. Ils sont les précurseurs qui permettront à de grands artistes, plus heureux qu'eux parce qu'ils sont venus plus tard, de les éclipser, et de reléguer dans l'ombre de l'oubli leur lent et nécessaire labeur [2].

* * *

Il est plus difficile de saisir les progrès de la musculature dans l'art du moyen âge. Le christianisme n'aime pas le nu [3], et la décadence de l'art commence avec l'abandon

[1] M. Delbrück dit, à propos de la musculature de l'abdomen dans les sculptures du VIe siècle, qu'elle est « ein kalligraphisches Schema, das etwas Unverstandenes symbolisirt ». MAI., XXV, p. 385.

[2] C'est donc une erreur de dire comme Lange : « Erst zu Ende des sechsten Jahrhunderts tritt plötzlich ein neues Princip auf, das nicht dem Osten sondern dem eigentlichen Griechenland enstammt, das anatomische ». MAI., VII, p. 202. Au contraire, cette étude anatomique se fait progressivement et ce n'est nullement une réaction contre les principes ioniens (p. 203), puisque l'art ionien connaît les fortes musculatures. Ci-dessus p. 122.

[3] Ellis, *La pudeur*, trad. van Gennep, p. 48 sq.; Hændcke, *Der unbekleidete Mensch in der christlichen Kunst*, 1910; Michel, HA., I, 1, p. 13; Sybel, *Altchristliche Antike*, I, p. 211.

de son observation et de sa représentation, sur laquelle saint Eucher dès le commencement du Ve siècle appelle l'anathème. Dans un texte de 430, est déclaré nu celui qui n'est pas baptisé, et l'on remarque que le nouveau costume d'Aetius, en 428, ne laisse apparaître aucune chair, alors que les empereurs antérieurs avaient les bras et les jambes nus. Sous le vêtement qui s'allonge et couvre tout

Fig. 34. — Résurrection des morts, Portail de Rampillon.
(Enlart, *Le Musée de sculpture comparée du Trocadéro*, p. 65, fig. 42.)

le corps, la forme humaine se dissimule[1]. On peut suivre cette évolution dans le type du Christ : pour les chrétiens des premiers siècles, dont la conception artistique est encore à demi-classique, sa nudité héroïque n'avait rien de révoltant, et s'accordait avec la tradition d'après laquelle son vêtement avait été partagé par les soldats ; puis vint le Christ drapé, sans doute d'origine byzantine[2]. Cette horreur de la nudité était un trait oriental, qui avait commencé à se faire sentir dans l'art dès l'époque hellénistique[3], et qui devint prépondérant avec les dogmes religieux nouveaux.

[1] MP., 7, 1900, p. 78.
[2] ABSA., III, p. 204-5.
[3] Cf. p. 113 sq.

Dans l'art du moyen âge, qui les évite, on trouve donc peu de nudités. Il fallait cependant suivre l'enseignement de l'Eglise. Les morts, au jugement dernier, s'éveillent de leurs tombeaux, nus ou voilés de leur linceul, car l'homme doit sortir de terre tel que Dieu le créa[1] (*fig. 34*). Mais on sent souvent le désir de voiler le corps, et parfois ils ressuscitent habillés[2]; une draperie passe sur le sexe des élus[3], et toutes les fois qu'un imagier roman représente Adam et Eve, il s'efforce de trouver un geste, ou de faire venir en avant un rameau qui lui permette de dissimuler ce qu'un sculpteur grec n'aurait eu aucune honte à montrer[4]; parfois même le sexe est supprimé, comme il l'est dans les peintures byzantines du XIe siècle, après avoir été atténué le plus possible depuis le VIe[5].

De tels sentiments sont peu favorables à l'art. L'artiste eût-il eu plus d'occasions de sculpter le corps humain, qu'il n'eût pu se consacrer facilement à l'étude du modèle vivant à cause de la pruderie bourgeoise et de la tradition catholique qui s'y opposaient. Le Quattrocento a compris que le corps humain est le centre de l'art, et que, pour savoir dessiner une draperie, il faut savoir d'abord dessiner le nu. Mais dans certaines contrées, en Allemagne, la résistance continuera jusqu'en plein XVe siècle, et Albert Durer sera obligé de chercher ses modèles jusque dans les étuves de Nuremberg. Aussi la connaissance anatomique laissera-t-elle longtemps à désirer, et la draperie, au lieu de laisser deviner les formes du corps, les dissimulera[6].

[1] Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 218. — Ex. jugement dernier de Bourges, *ibid.*, p. 424, fig. 124.

[2] *Ibid.*, p. 418, note 5.

[3] Michel, HA., II, 1, p. 283, fig. 216.

[4] Bulletin arch. d. comité trav. historiques, 1910, p. 39.

[5] Millet, *Daphni*, p. 134; Michel, HA., I, 1, p. 290; Deonna, *Apollons archaïques*, p. 85, note 3; déjà dans l'art des catacombes, Sybel, *op. l.*, I, p. 167, fig.; sur les sarcophages du IVe siècle, Forrer, *Reallexikon*, s. v. Adam.

[6] Réau, *Peter Vischer*, p. 16-7. Les statues d'Adam et d'Eve que Riemenschneider sculpta en 1493, à Wurzbourg, sont les premières grandes statues nues du XVe siècle allemand dont l'anatomie soit exacte (*ibid.*, p. 95); elle est supérieure à celle des œuvres sculptées par ses contemporains de Nuremberg, Veit Stoss et Adam Krafft (*ibid.*, p. 112).

* * *

Les circonstances étant différentes, on ne peut pas dire que l'évolution de la musculature se poursuive au moyen âge suivant la même marche progressive que dans l'art grec archaïque, où le sculpteur, amoureux des formes plastiques, avait maintes occasions d'admirer les corps nus des éphèbes et des athlètes. Les tâtonnements de l'artiste hellénique durent pendant tout le VIe siècle ; mais, à force d'observer et de multiplier les statues sans voiles, il arrive à une conception exacte du corps humain, que l'artiste du moyen âge n'acquerra qu'après un laps de temps beaucoup plus long. Aussi les erreurs, les conventions de l'art grec primitif s'observent non seulement pendant le XIIe siècle [1], mais plus tard encore, jusqu'au XIV-XVe siècles, et ne peuvent servir, comme en Grèce, de critérium chronologique.

Alors que les mosaïstes de Daphni présentent une stylisation tripartite du *grand droit de l'abdomen*, qui est correcte et semblable à celles des statues et peintures de vases du Ve siècle grec [2], voici, tout comme sur le Kouros du Sunium, quatre divisions qui partagent le grand droit sur une statue de Saint-Sébastien du Musée de Zurich, de la

[1] La recherche de la vérité anatomique se fait cependant souvent sentir dans les sculptures romanes, MP., 8, p. 114.

[2] Certains modèles antiques ont pu leur en donner l'exemple, Millet, *Daphni*, p. 133, pl. XVI ; Michel, HA., I, 1, p. 289-90 ; Deonna, *Apollons archaïques*, p. 83, note 3 ; Hourticq, *La peinture des origines au XVIe siècle*, p. 73, fig. ; cf. ces deux divisions et la ligne blanche jusqu'au nombril, Jonas de l'ambon de Sessa, Bertaux, *l'Art dans l'Italie méridionale*, p. 770, fig. 388 ; Rev. de l'art anc. et mod., 1904, I, p. 295, fig. ; crucifix de Villabertran, Catalogne, XIVe siècle, avec ligne blanche, MP., VI, 1899, pl. XIX ; crucifix sur une miniature de Salerne, Venturi, *Storia dell'arte italiana*, 3, p. 738, fig. 673 ; cf. ASchA., 1909, p. 286, note 4.

fin du XVe siècle[1]; ce sont trois divisions, sans ligne blanche, sur la croix d'Engelberg (XII-XIII)[2]; une seule division avec la ligne blanche indiquée, sur le Christ d'une gravure sur bois de 1450[3], ou sur le crucifix de Girone, du XVIe siècle[4].

L'arcade thoracique a souvent l'apparence d'un angle aigu, comme en Grèce[5], par exemple sur le Christ en croix d'un reliquaire limousin de la fin du XIIe siècle[6]; ailleurs, elle s'incurve plus naturellement[7] (*fig. 33*).

Cette ignorance du corps humain se trahit en bien d'autres points encore. Tout comme au VIe siècle grec[8], à Daphni (XIe siècle), l'épaule se rapproche du sein[9]; les *pectoraux* sont trop hauts et trop étroits dans le Christ de Courajod[10] ou dans l'Ève du relief de Saint-Lazare d'Autun[11].

* * *

Regardez les *mains* des sculptures archaïques de la Grèce, non pas les mains informes, aux doigts en boudin, que l'imagier taille dans la pierre tendre[12], mais celles dont la facture dénote un art déjà plus avancé. Les sculp-

[1] Guide, 1909, p. 34; ASchA., 1909, p. 286, note 4.
[2] ASchA., 1879, pl. XXVI.
[3] GBA., 1903, II, p. 94, pl.
[4] MP., VI, 1899, pl. XX; ASchA., 1909, p. 286, note 4.
[5] Deonna, *Apollons archaïques*, p. 79.
[6] Espagne. GBA., 1909, I, p. 89, fig. Cf. aussi Michel, HA., I, 2, p. 832, fig. 445.
[7] Deonna, *l. c.*; gravure sur bois de 1450, note 3; vitrail de la crucifixion, Poitiers (XIIe s.), Michel, HA., I, 2, p. 793, fig. 426.
[8] Cf. p. 162.
[9] Michel, HA., I, 1, p. 289.
[10] Cf. p. 154, note 2.
[11] *Ibid.*, I, 2, pl. VIII, p. 642.
[12] Lechat, SA., p. 105.

teurs ioniens aiment les poignets amincis, les doigts longs et fuselés, qui sont souvent arqués à l'envers à leur extrémité [1]. Et ces mains graciles et coquettes esquissent des gestes menus, relevant avec une préciosité charmante les plis du vêtement, ou tenant délicatement la fleur entre le pouce et l'index [2]. C'est « un art jeune : il a de la jeunesse, la fraîcheur, la naïveté, la joie de vivre, et aussi les ignorances et les maladroits excès ; mais de plus (par une espèce de contradiction qui n'est pas spéciale aux « Primitifs » grecs), à cette jeunesse en fleur se joignent certains artifices très raffinés, à cette naïveté épanouie se superpose un subtil maniérisme » [3].

Ce maniérisme, fréquent dans la sculpture comme dans la peinture de vases à figures noires [4], ne disparaît pas complètement avec l'art plus sévère du Ve siècle. Il y aura des progrès dans le rendu anatomique de cette partie du corps [5], mais le peintre conservera longtemps encore, dans ses figures rouges, ces mains allongées et élégantes, d'une mignardise souvent adorable [6].

M. Lechat constate avec raison que cette élégance un peu mièvre, qui résulte de l'étude insuffisante de la na-

[1] Lechat, SA., p. 282, 284 ; GBA., 1904, II, p. 337 ; MAI., XIII, p. 128-9. Cependant les mains sont souvent médiocres dans l'art ionien, Lechat, M., p. 194.

[2] Ex. Artémis tenant une fleur dans sa main aux doigts retroussés, coupe à relief du VIe siècle, MAI., V, 1880, pl. X ; vase de Nicosthènes, Louvre, Walters, *History of anc. Pott.*, I, pl. XXXV.

[3] Lechat, *L'Acropole d'Athènes-Phidias*, p. 44.

[4] Hartwig, *Meisterschalen*, p. 15.

[5] Pottier, CV., III, p. 890-901 ; beauté des mains d'Euphronios, *ibid.*, p. 933 ; JOAI., III, 1900, p. 128 ; Hartwig, *op. l.*, p. 65. — Voir, d'autre part, les mains défectueuses de Chachrylion, Hartwig, *op. l.*, p. 25, fig. 2 *a*, pl. II, 3, avec les doigts en éventail, p. 52, 65 ; de Douris, p. 202, d'Hiéron, p. 289, de Brygos, p. 337, 366.

[6] Ex. Amasis, Hartwig, *op. l.*, p. 410, fig. 55, p. 412 ; Euphronios, *ibid.*, p. 67 ; JDAI., 1888, pl. II, p. 67 ; les mains aux gestes affectés et aux doigts retroussés en arrière de Peithinos, Hartwig, *op. l.*, p. 248, 249, 250, 253, 410, 412. — Cf. encore BCH., 1897, p. 238 ; MA., IX, p. 253, fig. 43. — On retrouve ces mains aux doigts longs et retroussés dans le cycle de Meidias, Nicole, *Meidias*, p. 110, comme sur un lécythe blanc du IVe siècle, JDAI., 1895, pl. 2.

ture, n'est pas spéciale aux primitifs grecs, mais se retrouve fréquemment ailleurs. L'archaïsme chaldéen[1], les arts gréco-bouddhique, khmer[2], japonais[3], aiment ces

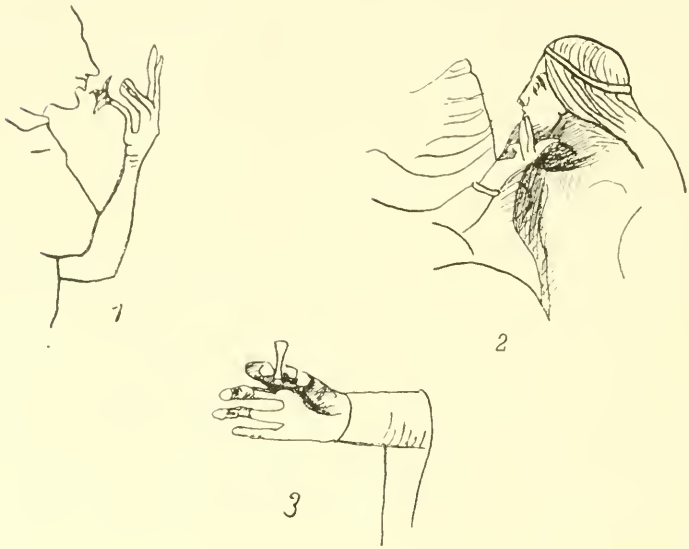

Fig. 35. — Gestes de l'art grec du VIe siècle et de l'art roman.

mains élégantes et fines, et l'on ne saurait s'étonner de les voir peintes ou sculptées par les primitifs du moyen âge chrétien, après les doigts raides et gauches des œuvres plus grossières.

[1] A propos des pieds et des mains aux doigts fuselés des statues chaldéennes, M. Pottier dit : « l'art grec du VIe siècle n'a pas été plus précis ni plus réaliste », Rev. de l'art anc. et mod., 1910, I, p. 46. Le sculpteur chaldéen indique, en effet, les ongles, les phalanges avec le même souci du détail (Heuzey, *Catal. des antiq. chaldéennes*, p. 205, 206, 249) que le sculpteur du VIe siècle (ex. stèle du Céramique, MAI., XXXII, p. 528, etc.).

[2] GBA., 1904, II, p. 337.

[3] De Seidlitz, *Les Estampes japonaises*, p. 151.

On les retrouve, ces mains aux doigts longs et retroussés, dans l'Evangéliaire de Charlemagne, du VIIIe siècle [1], comme sur nombre de monuments des XIe-XIIe siècles, et leurs gestes rappellent ceux des statues du VIe siècle grec. La statue de Saint-Foy, dont les avant-bras sont coudés à angle droit comme ceux des Corés, tient soigneusement, tout comme elles, l'objet entre le pouce et l'index [2]. Sur le chapiteau de Saint-Sernin [3], Hérode prend entre ses doigts le menton de Salomé qui danse devant lui, et ce geste empreint d'une certaine grâce maniérée n'est pas sans analogie avec celui des vases à figures noires où, dans une scène érotique, un homme touche le menton d'un jeune garçon (*fig. 35-36*) [4].

Fig. 36.
Main du Christ monté sur l'âne, Musée de Zurich. (Cf. p. 145.)

* * *

Les *pieds* informes des œuvres les plus anciennes, ceux du Moscophore, s'affinent bientôt dans l'art grec. « Minces et longs, nerveux et élastiques, le dessous arqué,

[1] Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, p. 107; ASchA., 1909, p. 286. Depuis le VIe siècle, l'art donne au Christ « une main bien formée, des doigts longs », BCH., 1885, p. 213.

[2] Michel, HA., I, 2, p. 847, fig. 452.

[3] Michel, HA., p. 625, fig. 344; Viollet-le-Duc, *Dict. d'arch.*, s. v. Sculpture, p. 126, fig.

[4] *Fig. 35. — 1*, vase de Nicosthènes, Walters, *op. l.*, I, pl. XXXV; 2, chapiteau de Saint-Sernin, Viollet-le-Duc, s. v. Sculpture, p. 126, fig.; 3, statue de Sainte-Foy, Michel, HA., I, 2, p. 847, fig. 452.

le dessus cambré, les orteils secs et bien détachés, le second orteil dépassant un peu les autres, ils ont cette espèce d'affinement particulier aux membres d'un animal de race. Et avec quel amour l'artiste les a modelés, sans à peu près cette fois, d'après la plus scrupuleuse observation du vrai, mais en donnant à la simple vérité une splendeur idéale. Il y en a un notamment, l'un de ceux qui restent des figures disparues, dont on ne saurait palper le marbre lumineux et doux, d'un fini d'exécution déjà praxitélien, sans ressentir une volupté physique mêlée d'une

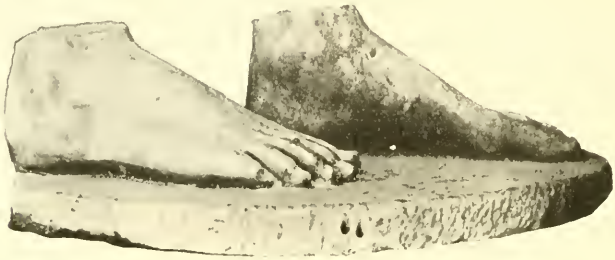

Fig. 37. — Pied de Kouros du VIe siècle.
(Deonna, *Apollons archaïques*, p. 156, fig. 31.)

sorte d'émotion. Or, ce sont les artistes ioniens qui, les premiers, ont excellé dans le rendu de cette partie du corps humain... Que nous voilà loin des pieds du Moscophore, larges et plats, posant lourdement sur le sol, aux orteils courts, alignés et collés comme les tuyaux décroissants d'une flûte de Pan ! »[1]. Les doigts se relèvent légèrement, s'arquent à l'envers comme ceux de la main[2], et le second doigt dépasse un peu le premier (*fig. 37*).

Mais ce modelé délicat des pieds est fréquent dans les œuvres des sculpteurs archaïques, qui, sur d'autres points, n'ont pas témoigné de la même habileté. Les anciens ivoi-

[1] Lechat, SA., p. 309 ; cf. encore p. 297, 340, 488 ; id., M., p. 194 sq. ; Perrot, HA., 8, p. 604 ; MA., 18, p. 141 ; JDAI., 1892, p. 131 ; Lange, *Darstellung des Menschen*, p. 56.

[2] JDAI., 1897, p. 2 ; MAI., XXIII, p. 77 ; Lechat, M., p. 196.

res d'Hiéraconpolis [1], les statues chaldéennes [2] présentent cette facture soignée des extrémités, qui apparaît aussi dans les œuvres romanes. A Moissac, « dans le modelé des pieds nus, en particulier, on admire, comme dans le bas-relief des signes du Zodiaque provenant de Saint-Etienne de Toulouse, en même temps que la finesse un peu maniérée mais incisive du ciseau, le sentiment déjà efficace de la nature. Il semble qu'à certaines heures l'art toulousain du XIIe siècle ait pressenti et devancé les subtilités et le réalisme du quattrocento florentin » [3]. Réalisme, grâce délicate et quelque peu précieuse, « exquise élégance, modelé spirituel » [4], ce sont là des termes qui s'appliquent à certaines statues romanes comme à certaines statues grecques.

* * *

On a maintes fois constaté les analogies que présentent entre elles les statues grecques et romanes [5] dans le rendu de la *draperie*, et le même parallélisme que nous avons relevé dans l'évolution des formes du corps humain, nous le retrouvons en effet dans celle du vêtement.

Au VIe [6] comme au XIIe siècle, la draperie n'est pas encore animée de sa vie propre. Le sculpteur ne sait com-

[1] RA., 1910, I, p. 248.

[2] Heuzey, *Catal. des ant. chaldéennes*, p. 169, 181.

[3] Michel, HA., I, 2, p. 620.

[4] Lechat, M., p. 194-6.

[5] RA., 1888, II, p. 111; MP., 8, p. 134; Pottier, CV., I, p. 18, 253; ASchA., 1909, p. 286, note 3; Deonna, *Peut-on comparer...*, p. 53; ci-dessus, p. 14.

[6] Sur le développement de la draperie dans l'art grec : Heuzey, *Du principe de la draperie antique :* Benndorf, *Arch. Untersuchungen auf Samothrake*, II, p. 72 sq.; Gardner, *Grammar of greek art*, p. 41 sq.; Noack, *Das Gewandproblem in der griech. Kunstentwicklung*, NJkIA., 1909, p. 233 sq.; sur la forme du vêtement archaïque : Kalkmann, *Zur Tracht archaischer Gewandfiguren*, JDAI, 1896, p. 19 sq.; Holwerda, *Die Tracht der archaischen Gewandfiguren*, ibid., 1904, p. 10 sq.; Abraham, *Greek Dress*, p. 73 sq.; Lechat, M., p. 151 sq.; Orsi, MA., 14, p. 769, note 1; 17, p. 697. — Il semble que les progrès dans le rendu de la draperie au VIe siècle soient dus aux Ioniens. BCH., 1900, p. 596; Perrot, HA., 8, p. 417.

ment l'indiquer, de façon qu'elle conserve sa valeur sans cependant nuire au corps qu'elle recouvre : il n'y a pas d'union intime, de coordination entre les deux, et c'est tantôt l'un, tantôt l'autre qui est avantagé; il y a même contradiction entre eux, et la disposition et la direction des plis s'opposent parfois aux gestes des personnages [1].

Fig. 38.

Kouros de Chypre.
(Deonna, *Apollons archaïques*, p. 237, fig. 164.)

La draperie colle au corps des Corés de l'Acropole. Les Ioniens « sous le fin chiton de toile, n'oublient jamais l'anatomie et la ligne du modèle : les jambes, notamment, depuis les talons jusqu'à la hanche, sont aussi visibles et aussi nettement détaillées que si elles étaient nues [2] ». Un Kouros de Chypre *(fig. 38)*, paraîtrait entièrement nu si l'on n'apercevait les multiples petits plis de la tunique incisés sur le corps [3]. Mais la voici, cette *draperie transparente*, dans l'art roman *(fig. 39)*. Sur les fresques de Saint-Savin, qui datent de la fin du XIe siècle, les étoffes « collent si étroitement aux membres que souvent le corps paraît nu... les longues tuniques adhèrent aux cuisses... Jusqu'à la fin du XIIe siècle, c'est de cette façon que les peintres, les maîtres verriers, et même les sculpteurs ont compris le costume. Il faut arriver au XIIIe siècle pour trouver les belles étoffes aux plis amples, aux lignes monumentales, qui laissent au corps toute sa liberté [4] ».

[1] Tome II.
[2] Lechat, SA., p. 341.
[3] Deonna, *Apollons archaïques*, p. 237, n° 140, fig. 163-4.
[4] Michel, HA., I, 2, p. 764.

Les draperies s'insinuent entre les jambes, dont elles dessinent les contours, collent au ventre, avec la même indiscrétion naïve que quelques dix-huit siècles plus tôt [1].

Photo Neurdein.

Fig. 39. — Christ du portail de la cathédrale de Cahors.
(Enlart, *Le Musée de sculpture comparée du Trocadéro*, p. 31, fig. 11.)

« Rien n'étonne davantage, dit Perrault [2], que de voir un morceau d'étoffe qui, au lieu de pendre à plomb selon l'inclinaison naturelle de tous les corps pesants, se tient

[1] Ex. Saint-Pierre de Moissac, Michel, HA., I, 2, p. 620, fig. 341 ; tympan de Souillac, p. 621, fig. 342, etc. A cause de la draperie, Mérimée comparait déjà les fresques de Saint-Savin aux dessins des vases grecs, *ibid.*, p. 766.

[2] Cf. RA., 1909, II, p. 205.

collé le long d'une jambe pliée et retirée en dessous ». En effet, au point de vue logique, cette draperie transparente n'est pas naturelle, mais elle s'explique par les principes mêmes de l'art naissant[1]. Ce n'est pas, dans l'art du moyen âge, comme le croit M. Mâle[2], une tradition byzantine, « une façon maladroite d'imiter la draperie antique qui souvent laisse deviner le nu ». C'est bien une « façon maladroite », mais habituelle aux artistes primitifs, comme du reste aux enfants, qui, ne voulant négliger aucun détail et désirant faire voir le corps aussi bien que le vêtement, sont amenés à ce compromis, et montrent le corps à travers le vêtement[3].

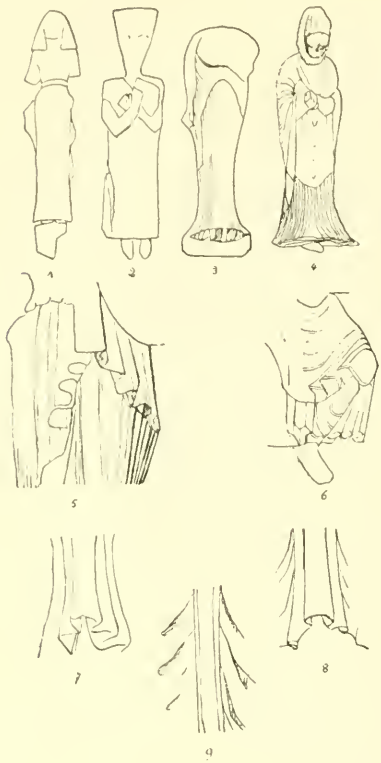

Fig. 40.
Draperies grecques et romanes[5].

Le point de départ de l'étude de la draperie grecque, c'est la statue de Nicandra[4] *(fig. 40, 6)* : le vêtement colle au corps,

[1] J'ai étudié l'origine de la draperie transparente dans le tome II.

[2] Michel, HA., I, 2, p. 764, 793.

[3] Deonna, *Apollons archaïques*, p. 52 ; id., *Peut-on comparer...*, p. 54.

[4] Perrot, HA., 8, p. 148, fig. 82.

[5] *Fig. 40. — 1*, Nicandra de Délos ; *2*, Crucifix de Villars-les-Moines, Besson, *L'art barbare dans l'ancien diocèse de Lausanne*, p. 37 ; *3*, Héra de Samos ; *4*, ambon de Benedetto Antelami, Michel, HA., I, 2, p. 701, fig. ; *5*, Coré, Lechat, M., p. 155, fig. 10 ; *6*, église de Souillac, Michel, HA., I, 2, p. 621, fig. 342 ; *7*, Coré, Lechat, M., p. 355, fig. 34 ; *8*, portail de Saint-Gilles, Michel, HA., I, 2, p. 665, fig. 378 ; *9*, Idôles de Camarine, VIe s., MA., XIX, pl. II.

mais sans en dessiner les formes, et lui donne l'aspect d'une planche équarrie [1]. Aucun modelé sur cette surface, aucune incision qui vienne rappeler les plis de l'étoffe. Voilà une autre forme de la draperie, qui s'oppose à celle de la draperie transparente, et qui, d'origine aussi ancienne [2], dénote une autre tendance d'esprit. Mais, sur le grossier crucifix de Villars-les-Moines [3], dont la date oscille entre le IXe et le XIIe siècle, n'est-ce pas ainsi que sont vêtus la Vierge et le disciple aimé de Jésus, dont la tête, les bras, les pieds, sortent d'une lourde carapace rectangulaire, sans trace de plis ? *(fig. 40, 2)*.

Petit à petit, le sculpteur, avant tout modelé, incise les plis. Dans la plus ancienne statue des Branchides [4], ils rompent encore timidement la monotonie de cette grande surface lisse qu'est le corps. Puis les sillons se multiplient dans la statue de Charès [5], mais ils sont encore secs et géométriques, égratignent à peine la surface du marbre, et rigides et compassés, sont semblables à ceux des anciennes œuvres romanes, telles que la Vierge d'Essen [6].

Sur le crucifiement de Benedetto Antelami (1178), les personnages sont vêtus de draperies raides, dont les plis serrés et verticaux, gravés par traits parallèles, rappellent les cannelures d'une colonne interrompues par les plis obliques du torse [7] *(fig. 40, 4)*. Mais la Héra de Samos offre même disposition de la draperie [8] *(fig. 40, 3)*, et de plus, les plis qui s'évasent sur les pieds et qui « semblent figurer la pousse des racines d'où s'élance le tronc lisse [9] », sont identiques à ceux de la descente de croix, comme à ceux de la Vierge de la collection Homberg au Louvre [10].

[1] Sur la théorie erronée de l'influence du bois sur les statues de la Grèce primitive, tome II.

[2] Sur cette draperie opaque, tome II.

[3] Besson, *L'Art barbare dans l'ancien diocèse de Lausanne*, p. 37, pl. VI.

[4] Perrot, HA., 8, p. 272, fig. 109.

[5] *Ibid.*, p. 273, fig. 110.

[6] Springer, *Handbuch der Kunstgesch.* (8), II, p. 265, fig. 348.

[7] Michel HA., I, 2, p. 701, fig. 390.

[8] Perrot, HA., 8, p. 146, fig. 79.

[9] Collignon, SG., I, p. 163.

[10] GBA., 1908, I, p. 115, fig.

Partout, dans les sculptures romanes du XIIe siècle, abondent ces cannelures droites et rigides [1], ces faisceaux de plis serrés et fins « dont les bords inférieurs tuyautés et aplatis comme par un fer à repasser s'étalent, se superposent entre les pieds [2] » (*fig. 41*). On notera que les historiens du moyen âge emploient pour les décrire les mêmes termes dont se servent les archéologues en étudiant les statues du VIe siècle grec. En effet, ne sont-ils pas rendus de la même façon dans les statues grecques ? Sur les Corés, les plis de l'himation « chevauchent toujours l'un sur l'autre, et par suite de leur longueur savamment progressive, leurs extrémités réunies dessinent autour du vêtement un souple feston continu [3] ». Mais ces grands plis aplatis, verticaux ou obliques, avec les sinuosités de leur contour inférieur, ne sont-ils pas aussi ceux d'œuvres romanes, ceux de la Vierge du tympan de Saint-Aventin [4] ou de nombreux autres monuments ? [5] (*fig. 40, 5, 6*).

Photo Neurdein.

Fig. 41.
Vieillard de l'Apocalyse.
Cathédrale de Chartres.
(Enlart, *Le Musée de Sculpture comparée du Trocadéro*, p. 39, fig. 16.)

Les draperies « en queue d'hirondelle » sont-elles une

[1] Michel, HA., I, 2, p. 667.
[2] *Ibid.*, p. 597 ; II, 1, p. 146 ; MP., X, 1903, p. 219.
[3] Lechat, M., p. 171 ; cf. Coré, p. 154, fig. 10.
[4] Michel, HA., I, 2, p. 632, fig. 352.
[5] *Ibid.*, p. 620, fig. 341 ; 621, fig. 342 ; 624, pl. VII ; 641, fig. 357, etc.

mode spéciale à la Grèce archaïque ? Non, ce n'est qu'une convention artistique, dont M. della Seta a montré l'origine [1], et qui est fréquemment employée par l'imagier roman [2].

Voyez ces grands plis médians qui tombent entre les jambes et desquels partent à droite et à gauche des stries obliques ondulées ; ils apparaissent dans le Jugement dernier de Saint-Lazare d'Autun [3], sur les piliers du cloître de Saint-Bertrand de Comminges [4], ou sur le portail de Saint-Gilles [5], comme sur maintes statues du VIe siècle hellénique [6] (*fig. 40, 7, 8, 9*).

Si l'on ne se contente pas seulement de comparer la forme et la direction des plis, mais que l'on examine aussi la façon dont ils sont sculptés, on trouve encore de frappantes ressemblances. Le Grec, comme le Roman, a recours pour les indiquer à plusieurs procédés. « Une étoffe, en se plissant, se relève et se creuse tour à tour, présente une alternance de saillies et de dépressions, de lumières et d'ombres. L'artiste novice n'aperçoit d'abord qu'une série de lignes dessinées par les plis, sans avoir égard au modelé ; il les rend par de simples traits, des incisions gravées sur la surface unie du marbre [7], comme par les peintres sur la panse des vases. Plus tard, son œil perçoit et sa main s'exerce à rendre le libre jeu de l'étoffe dans sa souple et vivante complexité ; mais il n'y arrive pas d'un seul coup : ou bien, frappé surtout par la saillie lumineuse du pli, il se contente de remplacer l'incision par une ligne en très léger relief, qui relève et ride la surface du marbre [8] ; ou bien, plus sensible au sillon d'ombre, il approfondit,

[1] Della Seta, *Genesi dello Scorcio*, p. 61 sq.

[2] *Ibid.*, p. 62.

[3] Michel, HA., I, 2, p. 641, fig. 357.

[4] *Ibid.*, p. 633, fig. 353.

[5] Michel, HA., I, 2, p. 665, fig. 378.

[6] Ex. statue féminine de Milet, Kekulé, *Griech. Skulptur*, p. 53, fig. ; support de lébès de Camarine, MA., XIV, pl. II ; Nikè de Delphes, Perrot, HA., 8, p. 573, fig. 287, etc.

[7] Lechat, SA., p. 269, 273.

[8] Lechat, SA., p. 223, 228, 491, 497 ; id., M., p. 307, 312, note 3 ; BCH., 1901, p. 448, etc.

élargit l'incision, en arrondit les bords comme ceux d'une espèce de cannelure [1]. Le premier système est appliqué dans la Caryatide de Cnide, le second dans celle de Siphnos... Ce serait une erreur, sans doute, d'y attacher trop d'importance : les deux façons alternent presque avec égalité, dans la série des statues féminines de l'Acropole ; elles se rencontrent l'une auprès de l'autre dans deux des figures du bas-relief de Thasos. Dans la caryatide même du trésor de Cnide, là où les plis, à leur extrémité supérieure, s'affinent et se multiplient en un espace resserré, il est difficile de dire, tant les saillies sont pressées, s'ils sont indiqués en creux ou en relief... » [2].

Plis incisés, plis en relief, ou cannelures de technique raffinée, se rencontrent aussi sur les vêtements des sculptures romanes. Il suffit de parcourir quelques planches où elles sont reproduites, pour les retrouver tout pareils à ceux de l'art grec ; on notera, pour ne donner qu'un exemple, ces plis en relief sillonné en leur milieu, dans la statue du tombeau de Saint-Lazare d'Autun [3]. Ainsi, les artistes romans retournent aux procédés des marbriers archaïques ; leur inexpérience technique en est la cause, car depuis des siècles l'art ne sait plus rendre les belles et souples draperies ; toute virtuosité a disparu, et la décadence artistique a ramené l'artiste aux conventions primitives. N'est-il pas curieux de voir apparaître, dès le IIIe siècle, dans les stèles d'Altyn-Tach au Musée de Brousse, tous les procédés que nous venons de relever dans la draperie du VIe siècle avant notre ère et du XIIe siècle après ? ce sont les mêmes lignes raides et géométriques, incisées dans la pierre [4], et voici, sur l'une de ces

[1] « Chacun des listels en zigzag, qui séparaient les cannelures l'une de l'autre, a été recreusé au milieu du haut en bas et ainsi ont été obtenus ces sillons ondulants ». Lechat, M., p. 307 ; « ...de véritables petites cannelures, dont les saillies intermédiaires sont divisées au milieu par une étroite rainure ». *Ibid.*, p. 316 ; cf. encore BCH., 1960, p. 587-8, 594, 606.

[2] Homolle, BCH., 1900, p. 593-4.

[3] MP., 8, pl. X.

[4] BCH., 1909, p. 291, fig. 19.

stèles, comme jadis sur la Caryatide de Cnide ou plus tard sur la statue d'Autun, que « l'arête de chaque pli est bordée par un sillon creusé à la gouje, et, comprise ainsi entre deux lignes d'ombre, prend l'aspect d'un petit bourrelet en relief sur le tissu [1] ».

* * *

Ecrire l'histoire des formes techniques de l'art à l'époque romane, serait en somme écrire celle de l'art grec du VIe siècle, et l'on pourrait poursuivre longtemps encore cet étonnant parallélisme. Après avoir, comme nous venons de le faire, analysé les menus détails du corps et de la draperie, on pourrait considérer les *attitudes* des statues, et l'on retrouverait des schémas analogues.

Quoi de plus semblable à ces rigides *statues assises* des VII-VIe siècles grecs [2], celles des Branchides ou de Sparte, que certaines œuvres des Xe-XIIe siècles, comme la statue de Sainte-Foy de Conques [3] ? L'aspect est le même : le buste est raidi; le torse, les cuisses, les jambes, s'unissent à angle droit; et donnent au corps l'apparence d'un mannequin; les pieds sont placés parallèlement l'un à côté de l'autre, la tête se tient droite; c'est une image géométrique, que la vie souple et flexible n'anime pas encore ; elle ne perdra de sa raideur qu'avec l'Athéna dite d'Endoios [4], où le torse s'infléchit, où les genoux ne sont plus à la même hauteur, où une jambe est avancée et l'autre reculée, et qui, « par la liberté de ses mouvements et la vérité de son attitude, se rapproche bien davantage de telle figure assise

[1] BCH., 1909, p. 287.

[2] MAI., VI, p. 179 sq. ; MA., 18, p. 141 sq. ; statue de Prinias, Pernier, Bollettino d'Arte, 1908, p. 441 sq. ; JOAI., 1910, XII, p. 246, fig. ; MRI., 1910, p. 222, fig. ; AA., 1909, p. 98 ; statuette du Louvre, Picard, RA., 1910, I, p. 66 sq., etc.

[3] P. 155, note 2.

[4] Lechat, M., p. 438 sq., a montré l'importance de cette statue pour l'évolution du type assis. Lermann, *Altgriech. Plastik*, p. 60, note 1 ; Lange, *Darstellung*, p. 19 ; Perrot, HA., 8, p. 614.

du fronton oriental du Parthénon, que des statues des Branchides[1] ».

La déesse courotrophe du VIe siècle, grave et hiératique, tient sur ses genoux l'enfant[2], tout comme la Vierge de la collection Dutuit[3], celle de la Vega à Salamanque[4], ou celle de Chartres plus ancienne encore[5], les moindres détails concourent à la ressemblance, et le voile, étroitement collé sur la tête de la divinité chrétienne, rappelle celui des statuettes de terre cuite assises du VIe siècle. Nulle tendresse encore dans cette union de la femme et de l'enfant ; la déesse et la Vierge regardent droit devant elles, avec la tête haute, le regard absent, la bouche que crispe le sourire conventionnel ou que les lèvres serrées rendent maussade. Qu'une telle conception est loin de ces œuvres plus humaines, où le visage de la divinité se penche maternellement vers l'enfant, lui sourit et l'amuse, dans l'art grec à partir du IVe, et dans l'art chrétien à partir du XIVe siècle !

Si l'on descend l'échelle des êtres, on trouvera dans la représentation des *animaux* d'autres points de contact. Sur la terrasse qui bordait le lac Sacré de Délos, se dressait une imposante rangée de lions, œuvre des marbriers naxiens du VIe siècle[6]. Qu'elles sont étranges, ces bêtes aux formes géométriques, semblables à celles des vases de style orientalisant, avec leur corps démesurément efflanqué et maigre, sans nul modelé ! On dirait, à les voir se raidir sur leurs pattes, quelques aquamaniles du moyen âge agrandis ; ils sont en tout cas les frères de ce lion de bronze élevé en 1166 sur la place de Brunswick[7].

[1] Lechat, M. p. 441. Cf. aussi l'Apollon assis du Vatican, Lange, *op. l.*, p. 79 sq.

[2] Pottier, *Diphilos*, pl. VII, 188, p. 63 ; id., *Statuettes de terre cuite*, p. 77, fig.

[3] XIIe siècle, GBA., 1903, II, p. 137, fig.

[4] Vers 1200, GBA., 1909, I, p. 87, fig.

[5] Merlet, *La cathédrale de Chartres*, p. 7, fig.

[6] Leroux, Rev. de l'art ancien et mod., 1908, I, p. 177 sq. ; Deonna, *Apollons archaïques*, p. 315, note 1 (référ.).

[7] Springer, *op. l.* (8), II, p. 230, fig. 304.

* * *

On sait que les Grecs ne connurent que vers le milieu du VIe siècle [1] les *procédés de la fonte en creux*, que pratiquaient depuis longtemps déjà les civilisations égyptienne et chaldéenne. La fonte pleine ne permettait pas d'obtenir des figures de grandes dimensions, et l'on était obligé de recourir au procédé du sphyrelaton, consistant à river entre elles des feuilles de métal battues au marteau, jusqu'au moment où, grâce à la technique plus perfectionnée qu'introduisirent Rhoecos et Théodoros de Samos, on put fondre de grandes statues en bronze creux.

Tous les arts ont passé par cette phase, et ont pratiqué le sphyrelaton avant la fonte creuse. Avant les bronzes de technique parfaite, l'art égyptien a produit la statue de Pioupi I (VIe dynastie), faite de pièces de cuivre repoussé, ajustées par des attaches mécaniques, avec seulement quelques parties fondues. D'autre part, avec la décadence de la « statuaria », on voit renaître le vieux procédé oublié pendant des siècles. Une preuve de l'inhabileté des artistes gaulois à fondre le bronze, c'est l'emploi fréquent qu'ils font de la technique au repoussé, même pour de grandes figures comme le sanglier de Neuvy. C'est là un signe irrécusable d'infériorité technique que nous retrouvons pendant tout le moyen âge. En effet, l'art du bronze décline rapidement; la fonte des grandes statues ne se fait plus, et si le moine Théophile donne les instructions nécessaires pour la fonte à cire perdue, elles ne s'appliquent qu'à des cloches, des ostensoirs. Le sphyrelaton seul est employé. A la fin du VIIe siècle, quand le pape Adrien I a besoin de statues, il les fait exécuter en bois recouvert d'argent travaillé au repoussé. Cette technique

[1] Sur l'origine et l'histoire de la statuaria, DA., s. v. Statuaria (Deonna).

a persisté jusqu'au début du XIVe [1] et ne fut entièrement démodée que vers le XVe siècle [2].

*
* *

Ces nombreux exemples suffiront sans doute à convaincre le lecteur de la vérité de cette comparaison entre l'art de la Grèce jusqu'à la fin du VIe siècle et l'art chrétien jusqu'au XIIIe siècle, que d'autres ont souvent tentée avant moi. Ces analogies s'expliquent, je le répète, par le fait que les deux périodes en sont à leurs débuts, cherchent leur voie et luttent contre la matière et les conventions. Toute habileté technique, aussi bien après l'invasion dorienne qu'après la ruine romaine, est perdue, et l'ouvrier doit apprendre de nouveau les rudiments de son art, sur lesquels avaient déjà peiné ses lointains ancêtres. On ne s'étonnera donc pas que j'aie insisté sur la technique et multiplié les analyses de détail ; elles n'ont pas été inutiles, puisqu'elles ont montré que, si les types plastiques s'ébauchent, si l'iconographie se constitue, du moins l'artiste n'est pas encore assez avancé pour imposer à la matière un idéal bien défini, mais qu'au contraire il se laisse guider par elle et crée inconsciemment, dans son réalisme naïf, des procédés qui peuvent nous paraître à première vue intentionnels, à nous modernes [3]. A cette époque, il n'a pas encore de vues d'ensemble, mais il se complaît dans la minutie des détails, qu'il multiplie à plaisir, qu'il enjolive, et ce n'est que plus tard qu'il s'achemineira, au Ve et au XIIIe siècles, vers un art plus sobre, plus simple, plus synthétique. « La crainte des minuties, salutaire ailleurs, serait une erreur de jugement en présence

[1] Michel, HA., II, 2, p. 956 ; ex. statue tombale de Blanche de Champagne, *ibid.*, p. 707, fig. 444.

[2] *Ibid.*, III, 2, p. 872.

[3] Deonna, *Comment les procédés d'expression inconscients se sont transformés en procédés conscients dans l'art grec*, p. 23.

de ces statues qui ne sont qu'un composé de détails minutieusement exécutés, et dont pas une, à l'exception de la grande statue d'Anténor, n'a été faite pour une vue d'ensemble, ni seulement pour être regardée à quelques pas de distance...[1] »

* * *

Etude technique, voilà la tâche de l'artiste durant le VIe siècle avant notre ère et le XIIe siècle après. En veut-on une preuve nouvelle ? Qui n'a été frappé, en regardant les statues de l'art gréco-bouddhique, de retrouver en elles la plupart des traits de l'archaïsme grec ou du moyen âge ? Voici qu'apparaissent dans la draperie les plis en queue d'hirondelle ; faut-il y voir l'influence de la Grèce hellénistique qui les aurait remis à la mode[2] ? mais il faudrait le dire aussi de ces plis raides et compassés, tuyautés, qui collent contre le corps, de ces visages où l'on retrouve ces gros yeux à fleur de tête, encadrés de paupières minces, ces pommettes saillantes, le sourire et les mains frêles aux doigts longs et fuselés[3]...

Ce serait une erreur de le croire. Nous connaissons l'histoire de l'art gréco-bouddhique, et nous savons comment l'art hellénique, entre les mains d'artistes indigènes sans expérience, remonta le cours de son évolution pour retourner aux conventions techniques des anciens imagiers. Alors que les plus anciennes statues, contemporaines ou à peu près des originaux grecs, gardent encore leur style libre et souple, dans la facture des draperies et des cheveux, les plus récentes sont retombées dans un archaïsme apparent ; les draperies se stylisent, les plis deviennent secs et sans modelé, s'attachent au corps, et les cheveux se schématisent en boucles irréelles ; au fur et à mesure de cette évolution régressive, les images rappel-

[1] Lechat. M., p. 392 ; Deonna, *op. cit.*, p. 53.
[2] Seta, *Genesi dello Scorcio*, p. 62, note 2 (référ.).
[3] Ex. MP., 7, 1900, pl. V-VI, p. 38 sq.

lent les œuvres grecques du Ve siècle, puis celles du VIe siècle. Ce n'est là du reste qu'un exemple entre autres d'un phénomène fréquent que nous avons étudié ailleurs [1].

Suivez d'autre part la décadence progressive de l'art à partir du IIIe siècle après notre ère. Nous l'avons constatée déjà dans les stèles du Musée de Brousse [2] et on le peut faire d'une manière générale dans tous les monuments chrétiens depuis cette époque. Le Christ de Psamatia [3] rappelle encore le Sophocle du Latran par l'agencement de sa draperie, et, par sa tête bouclée, l'Eubouleus d'Eleusis; la persistance de la tradition praxitélienne est sensible dans ce monument, comme dans d'autres de ces sarcophages. Mais, au IVe siècle après notre ère, les plis sont devenus rigides, secs, sans cette tendance picturale des sculptures grecques du IVe siècle avant, et, à mesure qu'on descend le cours du temps, dans l'art byzantin, on voit le relief s'effacer, le modelé faire place à l'incision [4] qui le précède logiquement, mais qui peut lui être postérieur dans l'ordre chronologique, grâce à l'inexpérience technique; les œuvres du VIe siècle après J.-C., d'une exécution grossière, d'une maladresse naïve [5], ne sont plus guère comparables qu'aux essais des ouvriers de l'archaïsme grec.

[1] Tome II.
[2] P. 184.
[3] Diehl, *Manuel d'art byzantin*, p. 97, fig. 41.
[4] *Ibid.*, p. 261 sq. Décadence de la sculpture.
[5] *Ibid.*, p. 268.

VI

L'ART GREC DU Ve ET L'ART CHRÉTIEN DU XIIIe SIÈCLE.

Coïncidence ou imitation ? — Les progrès techniques : rejet des conventions, rupture de la frontalité, tendance à la simplicité. — La chevelure. — L'œil. — La bouche. — Le profil. — La draperie. — L'idéalisme. — L'expression : douleur, joie, laideur. — Le portrait. — La femme. — L'enfant. — Le vieillard. — La sculpture funéraire. — Le paysage. — Les scènes d'histoire. — Le symbolisme : enseignement patriotique et religieux de l'art. — Son caractère universel et anonyme. — L'artiste.

Ce serait peu de chose que de comparer l'art de la Grèce du VIe à celui du XIIe siècle chrétien, que de montrer ces analogies de formes techniques dans ces deux périodes de débuts. Il faut, pour prouver la thèse que j'avance, que ce parallélisme puisse se continuer dans les périodes qui ont suivi ; il faut pouvoir montrer, qu'au sortir de ces deux périodes initiales, l'artiste s'est forgé, non seulement une technique semblable, mais encore un idéal tout pareil, qui sort logiquement des essais antérieurs.

C'est devenu un lieu commun que de rapprocher l'art gothique de celui du Ve siècle grec. La sculpture gothique « est dans l'histoire de l'art chrétien, ce que l'art grec du Ve siècle avant le Christ est dans l'histoire de l'art antique [1]... L'art gothique est de tous les arts, celui qui se rapproche le plus de l'art grec [2]. Ces deux esthétiques, qu'on a si longtemps opposées, sont en réalité cousines germaines, s'accordent toutes deux sur le principe essentiel : le culte de la beauté humaine. Ce sont deux arts classiques [3]... Au XIIIe siècle, les Gothiques sont parvenus dans leur statuaire à une pureté, à une sérénité, à une grâce qui ne s'étaient rencontrées avant eux que dans l'Hellade au temps de Phidias [4]... ».

Dans une tête de la collection Paul Neveux, M. Vitry admire « la noblesse et la pureté toute idéale de cette déli-

[1] Michel, HA., II, I, p. 128.

[2] L'art grec est évidemment pris ici dans le sens de « art grec du Ve siècle ». Cf. Tome I. Le dogme de la sérénité grecque, p. 97 sq.

[3] Gillet, *Histoire du Paysage en France*, 1908, p. 34.

[4] Fourreau, *Le génie gothique*, 1910, p. 33, 77.

cate figure aux traits réguliers et calmes, digne du ciseau d'un artiste grec du temps de Périclès[1] ». M. Michel vante les reliefs du jubé de Bourges « que l'on pourrait comparer aux métopes des temples antiques[2] », et l'on me permettra de citer ses quelques phrases judicieuses : elles résument, en effet, tout le développement qui va suivre :

« Il n'est pas arbitraire de rappeler à propos de cet art français le souvenir de la sculpture grecque telle qu'elle se comporta entre le vieux temple d'Athéna et le Parthénon de Phidias. Ce n'est certes pas que l'on puisse supposer une action directe de l'une à l'autre et une imitation consciente de la part des maîtres français ; mais il faut croire que des lois, constantes à travers les civilisations et les croyances changeantes, président à l'évolution de l'organisme vivant qu'est une école d'art. Que l'on examine la facture de l'admirable tête de scribe, assis à l'angle gauche du tympan de la porte de Sainte-Anne, occupé à transcrire l'acte de donation où interviennent sans doute Maurice de Sully et Louis VII, et qu'on la compare à la tête de l'Héraklès combattant le taureau crétois de la métope d'Olympie : facture par masses simplifiées de la barbe, construction du visage par larges plans sur une armature osseuse fortement accusée, les « procédés » sont presque identiques, si l'expression d'ailleurs est fort différente. Les analogies ne sont pas moins frappantes si l'on compare d'une part les draperies des statues-colonnes de Chartres et de Corbeil avec celles du tympan de la Vierge à Notre-Dame de Paris ou de la Visitation de Reims et, d'autre part, celles des statues féminines découvertes dans les fouilles de l'Acropole d'avant les guerres médiques avec celles de la frise des Panathénées ou des Parques du fronton. Des unes aux autres, la progression fut la même ou plutôt s'accomplit d'après le même rythme[3] ».

Coïncidence ou *imitation ?* M. Michel se prononce nettement pour la première hypothèse, et ce serait en effet inadmissible de vouloir mettre les nombreux points communs au compte d'une influence de l'art grec du Ve siècle sur l'art gothique. Toutefois, voyez les statues de la ca-

[1] GBA., 1904, II, p. 152.
[2] HA., II, 1, p. 163.
[3] Michel, HA., II, 1, p. 138-9.

thédrale de Reims ! Elles sont tout à fait antiques d'aspect, aussi bien par les traits du visage que par l'agencement des draperies, et, pour le prouver, M. Michel reproduit

Photo Neurdein.

Fig. 42. — La Visitation, groupe du portail de Reims.
(Enlart, *Le Musée de Sculpture comparée du Trocadéro*, p. 68, fig. 45.)

côte à côte la Vierge de la Visitation de Reims *(fig. 42)* et une stèle grecque du Musée du Louvre [1]. Les imagiers ont-ils copié quelque modèle antique [2] ? Rien d'impossible

[1] Michel, HA., II, 1, p. 152-4, fig. 107-8.
[2] Bulletin Soc. antiquaires de France, 1910, p. 210 sq.

à cela, puisque les marbres de l'antiquité, stèles, sarcophages, statues, avaient abondé en France. Les sculpteurs romans faisaient déjà figurer dans leurs cathédrales les dieux, les héros du paganisme, et copiaient volontiers des motifs anciens [1]. Mais la cathédrale du XIIIe siècle s'affranchit davantage de l'antiquité, et les souvenirs païens sont rares [2]. L'artiste n'aurait-il copié que la technique des vieux maîtres ? Mais il ignorait les modèles du Ve siècle et ne pouvait avoir sous les yeux que des œuvres gréco-romaines ou gallo-romaines, dont le style est tout différent. S'il y a eu imitation, dit M. Michel, « il y a eu transposition plutôt que copie véritable [3] ». L'imagier gothique a modifié son modèle suivant le style de son temps, lui donnant ainsi ce qui lui manquait, ce calme et cette sérénité, cette facture simple et sobre qui est aussi la marque de l'art classique du Ve siècle.

* * *

Le rapide examen des *progrès techniques* accomplis au Ve comme au XIIIe siècle permettra de comprendre plus facilement quel fut l'idéal de l'art à ces deux époques. Le labeur des générations antérieures n'était pas vain, mais au contraire cette lente préparation était nécessaire pour permettre l'éclosion des chefs-d'œuvre. A force de scruter les détails de la musculature et de la draperie, l'artiste a senti sa main s'affermir et s'émanciper. Les vieilles conventions par lesquelles il s'efforçait de traduire les formes du corps humain comme les multiples plis du vêtement, lui semblent maintenant inexactes et naïves, et il va s'en

[1] Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 377, référ. ; Michel, HA., I, 2, p. 656 ; III, 2, p. 520 ; Enlart, *Manuel d'arch. française*, I, p. 81 sq. ; MP., 8, p. 117, note 3, 114, 138, 135, note 2 ; RA., 1892, II, p. 194, note 1, etc.

[2] Mâle, *l. c.*

[3] HA., II, 1, p. 154.

affranchir. En même temps, son horizon s'élargit ; il ne regarde plus chaque partie séparément, indépendamment l'une de l'autre, il s'élève du particulier au général, et de la vue limitée des détails à la vue d'ensemble, à une conception plus simple et plus sobre. Rejet des anciennes conventions de toutes sortes [1], en même temps que tendance à la synthèse, voilà, au point de vue technique, la marque caractéristique du Ve siècle grec comme du XIIIe siècle gothique [2].

Que devient la loi de *frontalité* qui s'était imposée rigoureusement jadis ? Elle cesse d'exercer sa contrainte à partir du début du Ve siècle [3]. Comparons avec les « Apollons archaïques » *(fig. 43)*, les éphèbes de l'Acropole, de Girgenti, de Cambridge, le bronze Sciarra, pour ne citer que ceux-là, et nous verrons toute la différence qui sépare les premiers de ces œuvres plus récentes, qui reproduisent elles aussi le même motif, celui de l'homme jeune, nu, debout, mais qui ne sont plus frontales et où le poids du corps ne repose plus uniformément sur les deux jambes. Sans doute le déhanchement qui en résulte est encore à peine visible, mais il n'en existe pas moins, et un observateur attentif s'en convaincra facilement. Ce principe nouveau est gros de conséquence pour l'histoire

[1] On pourrait donner, en plus de ceux qui vont être indiqués, nombre d'exemples qui témoignent de ce désir de serrer la réalité de plus près. Les vases du VIe siècle aiment à répéter les mêmes personnages dans une même scène. Mais, alors qu'à cette époque cette répétition a lieu sans aucun changement, au Ve siècle elle diffère toujours par quelque détail. Sur une coupe d'Euphronios, six guerriers sont agenouillés, mais aucun d'eux ne reproduit identiquement le précédent (Hartwig, *op. l.*, p. 106, pl. IX). Sur une coupe de Douris, des éphèbes et des hommes barbus défilent deux à deux, mais quelle variété dans le groupement et dans les détails *(ibid.*, p. 65, 595) ! Dans la frise du Parthénon, il n'y aura pas deux figures semblables (Lange, *op. l.*, p. 147). Les Satyres ne sont plus uniformément ithyphalliques, comme dans l'ancien thiase, mais seulement ceux qui s'emparent des Ménades. (Hartwig, *op. l.*, p. 312, 432). Ainsi, la convention disparaît partout pour faire place à une observation plus exacte de la nature.

[2] L'art du XIIIe siècle « procède de l'étude directe de la nature, non plus stylisée, mais simplifiée, synthétisée, ramenée à des types généraux d'une grande noblesse ». Enlart, *Manuel d'arch. franç.*, I, p. 535.

[3] Lange, *Darstellung des Menschen*, p. 60 sq.

de l'art grec. Son application donne à la statue une tout autre allure : le corps commence à s'émouvoir, à sortir de

Fig. 43. — Kouros de Naucratis.
(Deonna, *Les Apollons archaïques*, p. 243, fig. 168-9.)

sa raideur, les lignes vont perdre de leur fixité, s'animer, les hanches dessineront dès lors des courbes plus harmonieuses, en un mot la pose du corps subira une infinité de variations que l'observation de la frontalité interdisait. Et

c'est toute la lignée des beaux éphèbes de l'âge classique qui va surgir, continuant la série des vieux Kouroi [1].

Fig. 44.
Ephèbe du Ve siècle (Idolino).

Fig. 45.
Dôme de Bamberg.

La même progression logique s'observe au XIIIe siècle. Aux portails des cathédrales du XIIe, les statues sont droites comme des colonnes, solidement campées sur

[1] Deonna, *Apollons archaïques*, p. 7-8, 376 ; id., *Peut-on comparer...*, p. 57 ; MRL., 1887, p. 98 sq.

les deux jambes, les pieds posent à plat sur le sol, et la draperie qui tombe verticalement ne souligne aucune inflexion du corps. Le Christ lui-même se raidit sur sa croix [1]. Mais, avec le XIIIe siècle, le même souffle de liberté qui anime l'art grec au sortir du VIe siècle, vient vivifier la sculpture. « Les plus anciennes (statues), celles de l'extrême fin du XIIe siècle ou du début du XIIIe, gardent encore pour la plupart l'attitude rigide, le parallélisme des deux jambes des statues du portail occidental de Chartres, mais déjà une légère flexion du genou, le poids du corps portant sur l'autre jambe, détermine des variétés d'attitudes qui, sans rien enlever à la majesté monumentale de l'ensemble, suffisent à y introduire l'impression de la diversité et de la vie. Bientôt on observe sur quelques statues... une tendance à s'infléchir légèrement suivant un arc dont le sommet correspondrait à la partie centrale de la figure [2] ».

A ces beaux corps d'adolescents du commencement du Ve siècle, qui sortent à peine de la raideur archaïque, où le poids du corps ne porte encore qu'imperceptiblement sur une jambe, où la ligne onduleuse que détermine l'attitude nouvelle est encore peu sensible, comparez les rares statues nues de l'art chrétien, celle du portail est du dôme de Bamberg [3], antérieure au milieu du XIIIe siècle (*fig. 45*). Plus de rigidité, plus d'hiératisme ; le jeune homme qui a la beauté idéale des éphèbes grecs (*fig. 44*), s'appuie sur la jambe gauche et fléchit la droite.

La draperie, si ample soit-elle, n'empêche pas de remarquer ce détail, mais au contraire souligne par la souplesse avec laquelle elle suit le mouvement, l'inflexion nouvelle du corps. L'artiste qui a sculpté les statues des cathédrales d'Amiens [4] ou de Reims [5], n'a à ce point de

[1] Ex. fresque du Mont-Cassin, fin du XIe siècle, Michel, HA., I, 2, p. 803, fig. 429.

[2] *Ibid.*, II, 1, p. 172. Le corps du crucifié s'infléchit au XIIIe s., Bayet, *Giotto*, p. 120.

[3] Springer, *op. l.* (8), II, p. 226, fig. 299.

[4] Michel, HA., II, 1, p. 147, fig. 102.

[5] *Ibid.*, p. 151, fig. 106 ; pl. III.

vue plus rien de commun avec l'imagier des cathédrales du Mans[1] ou de Chartres, pas plus que l'auteur de la Lemnia ne ressemble à celui d'une Coré de l'Acropole. Le genou se plie, et tend l'étoffe, comme dans les femmes en péplos du Ve siècle.

En un mot, c'est l'étude du rythme qui commence de part et d'autre. A la monotonie des types précédents, raidis dans les mêmes attitudes, succède une diversité de plus en plus grande dans le jeu des lignes. Les mêmes formules qu'au Ve siècle apparaissent dans l'art du XIIIe, déterminées par la position du « Spielbein » et du « Standbein », par la direction des épaules et des hanches, qui désormais ne sont plus parallèles à la ligne du sol, mais obliques, et s'opposent les unes aux autres. Le roi Childebert, au Musée du Louvre[2], s'appuie sur la jambe droite, et son pied gauche, légèrement reculé, ne s'appesantit plus sur le sol, mais semble prêt à s'en détacher; la ceinture accentue la saillie de la hanche droite, et s'abaisse vers la gauche; le mouvement des épaules est contrarié, l'épaule gauche étant plus haute que la droite. N'est-ce pas le rythme des statues grecques du Ve siècle, celui de l'Apollon à l'Omphalos?

Malgré les progrès évidents dans le problème des attitudes, l'art grec se souvient parfois encore de la vieille frontalité et en conserve l'empreinte dans certains motifs. On a constaté que les statues jusque vers 450 et même plus tard présentent une notable incorrection dans la liaison du thorax aux membres. Ce défaut, visible dans les Tyrannoctones, même dans le Doryphore, est encore plus sensible quand le corps est animé d'un mouvement de torsion, comme dans les figures d'angle d'Egine, d'Olympie. « Cette particularité curieuse ne saurait être l'effet d'un hasard ou d'un accident. Julius Lange l'a éclairée de la plus vive lumière et en a donné une explication décisive, lorsqu'il a étudié le développement du type humain debout dans la statuaire grecque entre 500 et 450, en

[1] Michel, HA., II, 1, p. 131, fig. 89.
[2] Fourreau, *op. l.*, p. 34, pl. 9.

prenant pour pivot de ce développement la loi de frontalité. Il est naturel en effet, que la longue persistance de cette loi ait entraîné un retard dans la connaissance exacte des mouvements du torse. On pouvait bien poursuivre l'étude générale des formes, celle même de certains mouvements des bras et des jambes ; mais cette étude se poursuivait autour d'un torse demeurant immobile. Et les contours de ce torse pouvaient bien être rendus avec une justesse de plus en plus grande ; mais le jeu variable de ses muscles et leur rapport entre eux dans les diverses attitudes de flexion restaient naturellement moins bien connus. Aussi, lorsque les statuaires de la première moitié du Ve siècle, brisant les moules étroits de l'archaïsme, commencent à reproduire la variété des mouvements du corps vivant, ils se trouvent être un peu moins prêts pour la bonne exécution de cette tâche en ce qui concerne le tronc qu'en ce qui concerne les membres : le tronc se souvient encore, peut-on dire, de l'ankylose ancienne ; il refuse de se ployer, ou bien il garde en se ployant quelque raideur, et n'obéit qu'avec une imparfaite docilité aux intentions de l'artiste[1]. » Jadis le torse se présentait de face sur des jambes de profil[2] ; l'artiste maintenant sait éviter cette grossière erreur, mais sa main inexpérimentée semble encore se souvenir inconsciemment de ce vieux schéma. Aux personnages couchés des frontons d'Egine ou d'Olympie[3], comparez la statue de saint Martin du dôme de Lucques[4] : l'œuvre date du milieu du XIIIe siècle et nul ne la prendrait pour une sculpture du XIIe, car la simplicité du modelé, la largeur de facture des draperies, sont bien des qualités nouvelles. Mais combien l'attitude du saint sur son cheval est défectueuse encore ! il n'y a aucun naturel dans le mouvement qu'il fait en se tournant vers le pauvre mendiant debout a son côté, et l'union du

[1] Lechat, *Pythagoras de Rhegion*, p. 66 sq. ; Lange, *op. l.*, p. 68 sq., XX-XXI ; Furtwängler, *Beschreibung der Glyptothek*, p. 101, 112 ; JDAI., 1903, p. 111, pl. 8.

[2] P. 138.

[3] Bulle, SM., pl. 38-9 ; au VIe siècle, Encélade du fronton des Pisistratides, Perrot, HA., 8, p. 553, fig. 279.

[4] Springer, *op. l.* (8), III, p. 5, fig. 6.

torse sur le bassin est tout aussi mauvaise que dans les sculptures du Ve siècle.

* * *

L'art atténue, puis supprime graduellement tous les parti pris conventionnels, s'efforce de ne plus répéter machinalement les principes routiniers des devanciers. Mais de plus, à mesure qu'on avance dans le Ve siècle grec, on sent qu'un *esprit nouveau de simplicité* l'anime, en même temps qu'un *don supérieur d'observation*. « Le beau n'est plus dans la complexité, il est dans la simplicité. Le génie grec proclame le grand principe de son esthétique, un des plus utiles enseignements qu'il ait laissés au monde. En architecture, en statuaire, en peinture, son but va être de produire le plus grand effet possible avec les moyens les plus simples et les plus sobres[1]. » Et c'est aussi le trait caractéristique de l'art du XIIIe siècle, qui va s'efforcer « de simplifier, d'ordonner, et d'unifier toutes choses »[2], en même temps que de traduire d'une façon plus naturelle les formes plastiques. Après avoir constaté que l'artiste a su se débarrasser des entraves de l'archaïsme, il faut montrer par l'étude de quelques détails, tels que la chevelure, l'œil, la bouche, la draperie, comment il a su exprimer ce goût nouveau de sobriété et ce rendu plus exact de la vie.

* * *

Cet esprit de simplicité qui envahit l'art grec dans la première moitié du Ve siècle se remarque très nettement dans l'indication de la *chevelure*.

On abandonne les chevelures savamment ordonnées qu'aimait le VIe siècle[3]. Les cheveux des femmes ne forment plus ces boucles et ces frisures compliquées des

[1] Pottier, CV., III, p. 820-1.
[2] Michel, HA., II, I, p. 126, 131, 135.
[3] Lechat, SA., p. 372, 473.

Corés de l'Acropole, mais sont peignés d'une façon plus simple ; dans la Coré d'Euthydicos, ce ne sont plus que deux bandeaux ondulés qui s'infléchissent sur les tempes et remontent derrière l'oreille[1]. Les hommes portent des cheveux noués de façon pratique, et sans nuls enjolivements, ou même coupés courts[2] ; la chevelure longue est dès lors réservée aux dieux[3] et la bandelette qui la nouait au VIe siècle[4] devient le prix des athlètes victorieux[5]. Les femmes vont même jusqu'à adopter la mode virile[6], et plusieurs personnages féminins des peintures de vases ou de la statuaire portent les cheveux courts[7].

L'artiste, pendant tout le Ve siècle, consacre son attention au difficile problème de la chevelure, qui ne recevra une solution définitive en plastique que plus tard. Au Ve siècle, la chevelure est encore schématique; les mèches sont traitées avec une régularité monumentale, collent au crâne comme une calotte[8], et n'ont pas encore cette liberté pittoresque que sauront leur donner Scopas, Praxitèle et Lysippe. Toutefois, les progrès techniques sont énormes.

[1] Lechat, SA., p. 355 ; Lermann, *op. l.*, p. 127 ; Lechat, M., p. 381.

[2] Ex. tête Sabouroff, Lechat, SA., p. 471 ; Deonna, *Apollons archaïques*, p. 118 ; Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 16 ; Lange, *op. l.*, p. 73.

[3] JHS., I, p. 174 sq. ; cependant eux aussi subissent la contagion et certaines divinités, comme Apollon, perdent leur longue chevelure dans la seconde moitié du Ve siècle, dans les monuments de l'époque phidiaque. Furtwängler, dans Roscher, *Lexikon*, I, p. 458 ; Hauser, JOAI., 8, p. 43 et note 2 ; Wernicke, dans Pauly-Wissowa, II, p. 96 sq. Au IVe siècle, les boucles de ce dieu recommenceront à croître parce que son idéal s'efféminé, JOAI., 8, p. 43-4, 270 ; 9, p. 104, 280 sq.

[4] Deonna, *op. c.*, p. 100.

[5] Lange, *op. l.*, p. 27.

[6] Chevelures féminines demi-longues, Stéropé et Hippodamie d'Olympie, bronze de Lusoi, JOAI, IV, p. 34-5.

[7] RA., 1895, II, p. 14 sq., 17 ; 1910, I, p. 220 (référ.) ; chez Brygos, Pottier, CV., III, p. 1007, ; Nikè, sur un lécythe de la fin du Ve siècle. JHS., 1895, pl. XV ; Athéna Lemnia, Furtwängler, MP., p. 16 ; JOAI., 9, 1906, p. 104. La même tendance s'observe dans la représentation de la crinière des chevaux qui, de longue qu'elle était le plus souvent au VIe siècle (RA., 1908, I, p. 195), devient courte au Ve (ex. chevaux de l'Acropole, Lechat, SA., p. 398 sq.).

[8] Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 30, note 1 ; Lechat, *Pythagoras de Rhegion*, p. 44 ; *Festschrift für Overbeck*, p. 81, etc. — Ex. tête d'Harmodios, tête du Discobole, etc.

A l'incision primitive succède le modelé ; ce ne sont plus ces volutes gravées sur la surface du crâne, ces lignes quadrillées ou ondulées simulant les longues mèches, mais ce sont des boucles profondément creusées dans le marbre ou le bronze. Déjà l'artiste du VIe siècle avait essayé d'animer cette masse monotone, et l'auteur de la Coré 674 de l'Acropole avait creusé par-dessous les bandeaux qui couvrent les tempes, afin de leur donner cet aspect léger et flottant qu'ils ont dans la réalité [1]. Maintenant Pythagoras de Rhegion, dont les anciens vantaient le réalisme dans la représentation des cheveux, s'efforce de les rendre plus vivants et plus vrais [2]. Avec Polyclète, tout en restant encore symétriquement disposés, ils sont loin d'être aussi compassés que dans l'Harmodios, mais témoignent d'un réel effort vers la liberté [3]. A la fin du Ve siècle, ils sont rendus avec une exactitude parfaite, et il n'y aura plus qu'à faire jouer dans leur masse les ombres et les lumières, les traiter avec les ressources de la peinture, ce qui sera l'œuvre du IVe siècle.

Les peintres de vases, toujours en avance sur les sculpteurs [4], sont parvenus dès le Ve siècle à cette conception picturale de la chevelure. Douris sillonne de lignes ondulées plus foncées le vernis brun des cheveux [5] ; il use parfois de lignes ou de points en relief pour mieux rendre les boucles [6]. Brygos [7], Peithinos [8], Hiéron, employent des moyens variés. Parmi ces peintres, il en est qui ne s'attachent pas à la minutie des détails et se préoccupent au contraire de traduire la chevelure par le modelé ; en dé-

[1] Lechat, M., p. 288. On notera un procédé analogue dans certains vases plastiques du début du Ve siècle : un trait noir souligne la racine des cheveux sur le front. MP., IX, 1902, p. 151, pl. XIV.

[2] Lechat, *Pythagoras*, p. 44 sq., 106.

[3] Reinach, *op. l.*, p. 339. — Cf. encore sur le rendu des cheveux au Ve siècle, à propos de la tête du Diadumène Petworth, attribuée par Furtwängler à Crésilas, MAI., XVI, p. 325, note 3 ; à propos des têtes d'Erbach et de Périnthe, *ibid.*, p. 319-20 ; *Festschrift für Overbeck*, p. 82.

[4] Tome II.

[5] Hartwig, *Meisterschalen*, p. 219, 224, 227, 613 sq.

[6] *Ibid.*, p. 608, 615.

[7] *Ibid.*, p. 368.

[8] *Ibid.*, p. 236 sq.

layant leur vernis en nuances diverses, en procédant à grands coups de pinceau, ils parviennent à l'animer, à obtenir des effets très sobres et très naturels qui annoncent ceux des sculpteurs du IVe siècle [1].

* * *

Franchissons maintenant 1800 ans et regardons les têtes des sculptures du XIIIe siècle. Elles ne portent plus les

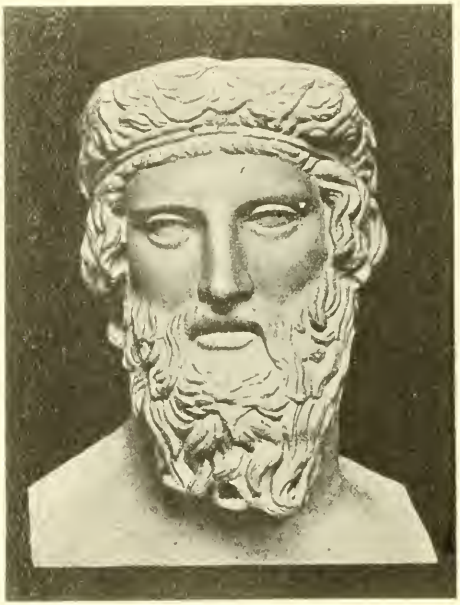

Fig. 46. — Tête du Ve siècle.

chevelures conventionnelles de l'époque romane : on n'aperçoit plus ces boucles tuyautées, tire-bouchonnées, recroquevillées, aux complications bizarres et naïves, analogues à celles du VIe siècle hellénique [2]. Mais ici l'évolution s'est opérée dans le même sens, et c'est un goût

[1] Hartwig, *op. cit.*, p. 370, 484 (Brygos) ; 306 (Hiéron).
[2] P. 156.

de plus en plus efficace de la simplicité qui triomphe. Cette sirène de Notre-Dame de Paris [1], au visage classique et régulier, porte les mêmes bandeaux partagés par une raie et symétriquement ondulés que les Amazones du Ve siècle. Les cheveux de cet ange du Musée de Cluny [2], coupés nets sur la nuque, rappellent par leur masse sobrement traitée, ceux de quelque éphèbe grec, par exemple ceux du jeune serviteur sur la stèle de Thasos [3]. Qu'elle est simple la chevelure du « beau Dieu d'Amiens », où au-

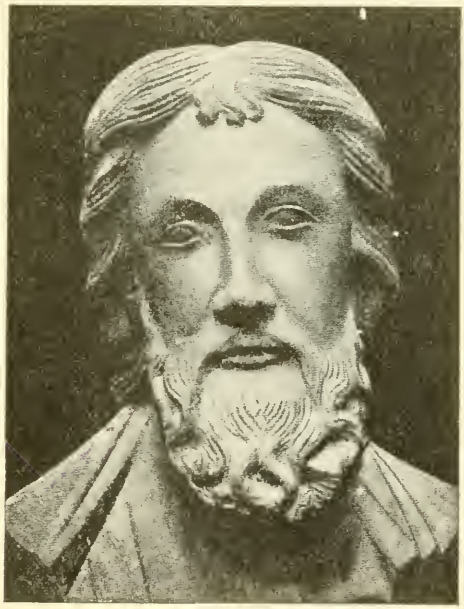

Fig. 47. — Tête du XIIIe siècle.

cun détail superflu ne vient distraire l'attention du visage empreint de majesté !

Mais en même temps le modelé devient plus naturel. Les boucles ne semblent plus découpées dans du fer-blanc :

[1] Fourreau, *Le génie gothique*, p. 30, pl. 6.
[2] *Ibid.*, p. 29, pl. 5.
[3] Rev. de l'art anc. et mod., 1910, I, p. 401 sq ; GBA., 1911, I, p. 247, fig.

elles commencent à s'animer, à se détacher du crâne, à flotter sur les joues et les épaules.

Sans doute tout schématisme n'a pas encore disparu dans l'art gothique, pas plus que dans l'art grec. Au portail est du dôme de Bamberg, un apôtre est couvert d'une ample chevelure qui forme plusieurs rangées superposées de boucles, et sa barbe est rendue de la même façon[1]. Mais ne reconnaît-on pas là un procédé familier à l'artiste grec ? ces rangées de boucles saillantes au-dessus du front, ces « coquilles d'escargot », sont celles de la Coré d'Anténor, de l'Apollon Barracco[2] et de nombreuses sculptures de la première moitié du Ve siècle[3] ; ce sont les boucles symétriques d'Harmodios, appliquées sur la tête et la nuque[4] « comme un bonnet de fourrure ». A côté de la tête du XIIIe siècle, placez une tête d'Héraclès du British Museum, que Furtwängler rattache à la tradition myronienne[5] : l'identité des procédés est frappante.

Voici deux têtes : l'une, au Musée du Vatican, date du Ve siècle[6] (*fig. 46*), l'autre date du XIIIe et provient de Notre-Dame de Paris[7] (*fig. 47*) ; ne trouve-t-on pas, abstraction faite de l'expression idéale sur laquelle nous reviendrons, qu'il y a entre les deux une véritable ressemblance de technique ? C'est le même parti pris de simplicité dans le rendu des cheveux et de la barbe, qui forment des boucles ondulées, disposées symétriquement[8].

* * *

L'*œil* au Ve siècle[9] n'a plus cette grandeur exagérée qu'il avait parfois au VIe, mais se réduit à des proportions nor-

[1] Springer, *op. l.* (8), II, p. 226, fig. 299.

[2] Reinach, *Recueil de Têtes*, pl. 16.

[3] BCH., 1892, p. 450 sq. ; Deonna, *Apollons archaïques*, p. 118.

[4] Joubin, RA., 1899, II, p. 33 ; Reinach, *op. l.*, p. 16.

[5] Furtwängler, MP., p. 179, fig. 75.

[6] *Ibid.*, p. 65, fig. 19 ; Reinach, *op. l.*, pl. 103-4.

[7] Springer, *op. l.*, II, p. 409, fig. 556.

[8] Deonna, *Peut-on comparer...*, p. 58, fig. 13-4 ; Tome I, p. 100, 106, fig. 6, 8.

[9] Sur l'œil au commencement du Ve siècle : Magnus, *Darstellung des Auges*, p. 48 sq. ; p. 52-3, Phérécyde de Madrid) ; p. 53 sq. (Harmodios) ;

males[1]. Le globe n'est plus à fleur de tête, comme s'il allait jaillir de l'orbite, mais il s'enfonce de plus en plus dans la cavité oculaire[2]. Les paupières, qui jadis ressemblaient à des boutonnières, se détachent du globe contre lequel elles étaient collées. Dans la Coré d'Euthydicos et dans le « Boudeur », l'enchâssement des yeux présente quelque chose d'absolument nouveau : « au lieu des paupières minces et tendues, qui semblent près de céder à l'effort d'un bourrelet débordant, nous voyons qu'ici le globe de l'œil, très petit, est reculé au fond de l'orbite, sous des paupières épaisses et molles qui ont l'air de vouloir retomber comme un rideau trop lourd »[3]. Ces paupières sont accusées, à angles vifs et d'une épaisseur que l'on exagère d'abord, comme dans l'Aurige de Delphes[4], mais que l'on atténue avec le temps[5].

Pendant quelque temps encore, la paupière supérieure ne dépasse pas la paupière inférieure à l'angle externe,

précurseurs de Phidias, p. 62 sq. ; p. 63 (Olympie). On pourrait suivre une évolution toute semblable de l'œil dans l'art égyptien. De notables progrès sont accomplis à partir d'Akhounatou : l'œil n'est plus aussi schématique, la paupière se détache, MP., XIII, 1906, p. 22-3. On notera que déjà dans une statuette de la 2me dynastie la paupière supérieure jette de l'ombre sur le globe de l'œil et rend quelque peu l'impression des cils, RA., 1910, I, p. 261. — Antérieurement encore, dans une tête de cheval de l'art quaternaire, l'ouvrier a exécuté, au-dessous des yeux, un travail de champlevé destiné à augmenter leur relief, A., 1902, p. 150-1, fig. 2.

[1] Il est encore plus grand dans l'Harmodios que dans l'Aurige de Delphes, cf. les deux têtes juxtaposées, JDAI., 1907, pl., p. 138.

[2] Lange, *Darstellung des Menschen*, p. 86-7. A Egine, l'œil encore saillant dans le fronton O, s'enfonce dans les têtes du fronton E, plus récent. Furtwängler, *Beschreib.*, p. 164-5. Dans les têtes phidiaques, BCH., 1896, p. 448. — La cavité oculaire se creusera davantage encore au IVe siècle, et à l'excès à l'époque hellénistique, par ex. dans la Gigantomachie de Pergame, Rayet, *Etudes d'arch. et d'art*, p. 265 ; Magnus, *op. l.*, p. 85 sq.

[3] Lechat, M., p. 371, 375 ; cf. encore Bulle, pl. 41, p. 22 ; JDAI., 1887, p. 219.

[4] Cf. Lechat, SA., p. 471, 480, 482 ; Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 32, 55, 78, 86, 107, 170 ; Ausonia, 1907, I, p. 5 ; MP., X, 1903, p. 12. — Ces paupières épaisses et accusées sont caractéristiques de l'art du Ve siècle.

[5] Par ex. dans les têtes phidiaques, GBA., 1902, II, p. 452-3.

mais la rejoint à angle aigu [1], comme c'est le cas dans l'Apollon du fronton d'Olympie [2], bien qu'on puisse relever quelques dérogations antérieures à cette règle [3]. Ce n'est que vers le milieu du Ve siècle que ce trait de naturalisme s'impose décidément à l'art [4]. Dans certaines têtes phidiaques, ce détail est encore peu marqué [5], puis le procédé devient général [6], bien qu'il soit parfois encore omis à une époque récente [7].

En même temps qu'il traite l'œil avec plus de réalisme, l'artiste consacre plus de soins aux parties qui l'entourent, aux sourcils. Au VIe siècle l'arcade sourcilière n'existe pour ainsi dire pas; elle n'est que la continuation de la ligne du nez, formant un arc parallèle à celui de la paupière; sa place est encore trop haute [8] et la saillie du globe de l'œil dépasse parfois même son léger renflement [9]. Maintenant on se rend compte de la conformation réelle de cette partie, et on en fait une des divisions principales du visage [10]. Elle devient plus forte et plus charnue, elle se rapproche de l'œil, qui s'enfonce sous cet abri surplombant; mais elle est encore modelée avec dureté [11] et il faudra attendre le IVe siècle et ses procédés picturaux pour qu'elle perde cette sécheresse métallique.

[1] Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 10, 27, 35, 68, 79; examiner, à ce point de vue spécial, les têtes réunies par Bulle, SM., pl. 41, p. 21.

[2] Bulle, SM., pl. 41, à droite en bas, p. 22; Magnus, *op. l.*, p. 16-17, 20.

[3] Studniczka, MRI. 1897, p. 57, 106, note 51.

[4] Reinach, *op. l.*, p. 24, 72. Il apparaît plus anciennement déjà dans la peinture de vases.

[5] Reinach, *op. l.*, p. 64, 95. Les deux paupières se rejoignent encore à angle vif dans les métopes du Parthénon, JDAI., 1896, p. 302; sur l'œil phidiaque, Magnus, *op. l.*, p. 67, 71; GBA., 1902, II, p. 452-3.

[6] Doryphore, Reinach, *op. l.*, p. 37; tête dite de Bénévent, BCH., 1896, p. 452; Bulle, *op. l.*, pl. 129; tête de bronze de Munich, DA., s. v. Statuaria, p. 1500 (référ.).

[7] Ex. jeune fille d'Anzio, JOAI., 6, p. 189.

[8] MAI., XXIII, p. 76.

[9] La peinture compensait en partie ce manque de modelé. Ex. Lechat, M., p. 282, 444; Lermann, *op. l.*, p. 83, etc.

[10] JDAI., 1887, II, p. 225-6; Lechat, SA., p. 482.

[11] BCH., 1897, p. 607; Furtwängler, *Beschreib.*, p. 183.

On pourrait suivre un développement analogue dans la peinture de vases, et l'on verrait qu'aux conventions du VIe siècle se substituent progressivement des formes plus proches de la vérité [1]. En même temps qu'il transforme l'œil de face en un œil de profil, l'artiste commence à indiquer distinctement la paupière supérieure par une double ligne [2].

Ce qui rend l'étude de tous ces petits détails intéressante, c'est qu'elle prouve mieux que toute autre chose comment les artistes sont parvenus, à force de persévérance, à rendre la nature plus correctement, à substituer aux procédés routiniers d'autrefois qui se transmettaient de maître à élève, une interprétation plus fidèle, à laquelle ils arrivent grâce au perfectionnement de leur technique.

Rien ne doit être négligé dans cette recherche du progrès. Un détail qui pourrait passer inaperçu est plein d'enseignements pour l'historien d'art. Les marbriers du VIe siècle avaient déjà remarqué que la paupière supérieure, quand l'œil est ouvert, ne doit pas être figurée entièrement lisse mais qu'elle offre un petit pli [3]. Mais cette simple incision, ce petit trait gravé pour indiquer le plissement de la paupière [4], devient au Ve siècle un véritable pli modelé [5].

[1] Pottier, CV., III, p. 854 sq.; *Catal. Brit. Museum*, III, p. 4-5; RA., 1910, I, p. 224-5; Gardner, *Grammar of greek art*, p. 71, fig. 18; Magnus, *op. l.*, p. 12; JDAI., 1889, p. 36.

[2] Ex. coupe d'Onésimos, Hartwig, *op. l.*, pl. 54, p. 511. — Le même peintre peut indiquer ou non la paupière, ex. vase de Polygnotos, MA., IX, pl. II, p. 27 (sans paupières); pl. I, p. 27 (paupières), etc.

[3] Lechat, SA., p. 233, note 4; 256, note 3; 257, 259, 340, pense que ce sont les Ioniens qui ont essayé les premiers de rendre ce détail.

[4] On remarquera ce détail dans : torse d'Eleuthernes, RA., 1893, I, p. 13; statue de Polymédès, BCH., 1900, p. 455; statuette assise du Louvre, RA., 1910, I, p. 73; statue « samienne » de l'Acropole, MAI., XVII, p. 63, Lechat, M., p. 396; Corés, Lechat, M., p. 330; tête de Kouros du Ptoion, BCH., 1907, p. 188.

[5] Magnus, *op. l.*, p. 37. — On pourrait suivre les mêmes progrès dans le rendu de l'œil des animaux, par ex. des chevaux, comparer les gros yeux saillants et sans modelé des chevaux du VIe siècle (sculptures de l'Acropole; peintures de vases, JDAI., 1907, p. 87-8) à ceux du Parthénon ou à ceux, plus récents encore, de Saint-Marc de Venise, enfoncés profondément et ombragés par les sourcils. JHS., III, p. 236.

* * *

Il faudrait répéter pour les sculptures du XIIIe ce que nous venons de constater dans celles du Ve siècle grec, puisqu'apparaissent, dans cette évolution logique et nécessaire, les mêmes détails nouveaux. Les sourcils proéminent et forment au-dessus de l'œil une arcade protectrice sèchement dessinée. L'œil exophtalmique a disparu ; le globe s'enfonce ; la paupière se détache, son bourrelet s'épaissit, et, à l'angle, elle dépasse le contour de l'orbite [1] (*fig.* 47).

* * *

Le dessin de la *bouche* se modifie. Dans la première moitié du Ve siècle, la ligne médiane reste encore horizontale [2] ou à peine sinueuse [3], mais cette ondulation s'accroît avec le temps [4].

Les lèvres ne sont plus une surface unie, à peine coupée d'un ou deux sillons secs, mais elles sont modelées. Elles deviennent charnues ; elles peuvent être d'épaisseur sensiblement égale [5] ou bien la lèvre inférieure avance dans une moue légère [6], à moins que ce ne soit la lèvre supérieure [7].

En même temps, leur contour s'infléchit plus naturellement. Si la lèvre inférieure de l'Apollon d'Olympie [8]

[1] Ex. Springer, *op. l.* (8), II, p. 408, fig. 554, p. 410, fig. 557 ; Michel, HA., II, 1, p. 153, fig. 108, etc.

[2] Lechat, SA., p. 471 ; Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 6, 17, 25, 31, 65.

[3] Reinach, *op. l.*, p. 55, 106, 107.

[4] *Ibid.*, p. 20, 27, 36, 37, 40.

[5] Bouche polyclétéenne, Reinach., *op. l.*, p. 46 ; Lange, *op. l.*, p. 207.

[6] Apollon d'Olympie, Aurige de Delphes, etc., GBA., 1891, I, p. 222 ; Reinach, *op. l.*, p. 8 ; tête Ludovisi, *ibid.*, p. 17 ; bouche phidiaque, *ibid.*, p. 52, 68 ; MRI., 1901, p. 24 ; Amazone du Capitole, Reinach, *op. l.*, p. 44 ; Ephèbe de Munich, *ibid.*, p. 62.

[7] Athéna de Brescia, *ibid.*, p. 75 ; Apollon du Tibre, p. 66.

[8] Bulle, SM., pl. 41.

rappelle encore un peu, par sa courbe arrondie régulièrement, l'arc tendu et rigide du VIe siècle, plus tard, cependant, dans les têtes phidiaques des Zeus de Ny-Carlsberg[1] ou de Dresde[2], le bord inférieur « ne décrit pas une courbe, mais plutôt trois lignes droites se coupant à angle obtus ». Tandis qu'au VIe siècle les deux lèvres, presque semblables l'une à l'autre, pouvaient se schématiser en deux arcs de cercle concentriques, au Ve siècle elles se différencient et peuvent se réduire, la lèvre supérieure à une accolade plus ou moins sinueuse, l'inférieure à une courbe plus ou moins régulière[3].

Au VIe siècle la bouche restait hermétiquement close[4], quoique la tension de cet arc eut dû avoir pour effet de desserrer les lèvres[5], et elle demeure encore fermée dans bon nombre d'œuvres de la première moitié du Ve[6]. Déjà, cependant, elle s'entr'ouvre pour faciliter le jeu de la respiration[7], mais c'est surtout après 450 que les exemples se multiplient. « La bouche entr'ouverte est une conquête de l'art grec aux environs de 450[8] ». Elle n'est cependant pas suffisamment ouverte pour que les dents et les gencives soient bien visibles[9] ; ce n'est en-

[1] Reinach, *op. l.*, pl. 117-8.

[2] *Ibid.*, pl. 119-20.

[3] Kalkmann, JDAI., 1892, p. 131.

[4] Sauf, bien entendu, dans les actions qui nécessitent qu'elle soit ouverte. Ex. géant hurlant de Sélinonte, Perrot, HA., 8, p. 493, fig.

[5] RA., 1900, II, p. 5-6.

[6] Discobole de Myron, MAI., XVI, p. 328 ; éphèbe de l'Acropole, Lechat, SA., p. 454 ; Athéna Lemnia, Furtwängler, MP., p. 18 ; buste d'Elché, MP., IV, 1897, p. 144 ; cf. encore Lechat, SA., p. 480, 481, 482 ; Reinach, *op. l.*, p. 14, 68.

[7] Aurige de Delphes, Harmodios, Apollon d'Olympie, tête de Brescia, bronze Sciarra, hoplitodrome de Tubingue, etc. ; cf. BCH., 1899, p. 457 ; JDAI, 1904, p. 58-9 ; MAI., IX, p. 238 et note 2 ; XVI, p. 322.

[8] Reinach, *op. l.*, p. 16, 39, 69, 98 ; MRI., 1889, p. 206 ; 1901, p. 24 ; BCH., 1904, p. 65 — Græf commet une erreur en disant que la bouche ouverte est étrangère à l'art du Ve siècle, *Aus der Anomia*, p. 66 ; cf. MAI., XVI, p. 322 (Hermann).

[9] BCH., 1896, p. 452 ; 1904, p. 65 ; Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 24, 74 ; ex. Aurige de Delphes, MP., IX, 1902, p. 152 ; guerrier d'Egine, Furtwängler, *Beschreib.*, p. 111 ; Niobide de Rome, Ausonia, 1907, I, p. 9 ; tête de Munich, Furtwängler, *op. l.*, p. 299 ; métope du Parthénon,

core, dans le fond, qu'un rang indistinct [1]. Elle s'ouvrira davantage au IVe siècle, avec Praxitèle [2], Scopas [3], Lysippe [4], et les dents seront de plus en plus nettement indiquées [5].

La peinture de vases offre un développement analogue. Déjà, dans les vases d'Epictétos, on note, au lieu d'un simple trait droit pour la bouche, une forme nouvelle qui annonce les perfectionnements apportés par les ateliers d'Euphronios et de Brygos : les lèvres sont séparées par un léger intervalle et toutes deux se retroussent en sens inverse [6]. La lèvre inférieure est très marquée et pendante chez Brygos [7] et Euphronios [8], caractère qui s'atténue avec le temps [9] : toutes deux sont projetées en avant chez Hiéron [10].

JDAI., 1896, p. 302-3. — Hermann et Græf pensent que la rangée supérieure de dents dans la tête de Périnthe est une adjonction du copiste, MAI., XVI, p. 322, note 1.

[1] Notez cependant que, bien antérieurement, on sait rendre les dents dans la bouche ouverte par la douleur, MRI., 1889, p. 205. D'autre part, les dents visibles servent d'apotropaion. Scylla, dans l'Odyssée, a six têtes, armées chacune de trois rangées de dents (Helbig, *Epopée homérique*, p. 550) ; ce sont encore les dents de la Gorgone, des chevaux (relief ionien, vase de Daphné, sarcophage de Clazomène, MRI., 1906, p. 324, pl. XVI). Le masque de Manducus, dans les Atellanes, était armé de dents pour effrayer les spectateurs (Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 483, note 4), comme les masques des Papous contemporains (Hirn, *Ursprung der Kunst*, p. 269). Sur la valeur magique des dents, Frazer, *Rameau d'or*, I, p. 50 sq. ; Reinach, *Epoque des alluvions et des cavernes*, p. 223, note 2 (référ.).

[2] Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 133, 162.

[3] MRI., 1889, p. 205, 224.

[4] Agias, BCH., 1899, p. 454 ; Apoxyomenos, Reinach, *op. l.*, p. 173.

[5] Cf. à l'époque hellénistique : tête de Centaure riant, Furtwängler, *op. l.*, p. 215 ; Faune Barberini, *ibid.*, p. 204, 205 ; éphèbe de Cerigotto, REG., 1904, p. 95 ; bouche ouverte édentée de la vieille femme ivre de Munich, Furtwängler, *op. l.*, p. 363 ; d'un vieillard, Amelung, *Vatikan*, I, p. 495, no 280 ; dents cassées du pugiliste des Thermes, Bulle, SM., p. 72, etc.

[6] Pottier, CV., III, p. 890.

[7] *Ibid.*, p. 989.

[8] Hartwig, *op. l.*, p. 106.

[9] Pottier, CV., III, p. 1062.

[10] *Ibid.*, p. 979, 985.

On encadre les bords supérieurs et inférieurs des lèvres par des traits, procédé qui apparaît pour la première fois dans une coupe de Sosias (1er quart du Ve siècle)[1], et qui est employé par Amasis[2], Brygos[3], Hiéron[4], mais qui n'est pas encore habituel, car on peut relever sur le même vase des bouches à lèvres encadrées ou non.

Comme dans la sculpture, la bouche s'ouvre[5]. Polygnote le premier, dit Pline, aurait ouvert la bouche et montré les dents, et l'on a pensé à une influence possible de ce peintre sur la céramique[6]. Quoi qu'il en soit, si, chez certains artistes comme Peithinos, la bouche reste encore fermée même dans les actions violentes[7], c'est un procédé général sur les vases de l'époque d'Euphronios que d'ouvrir la bouche, bien que la vue des dents reste encore rare[8].

* * *

Ce modelé plus savant des lèvres, qui ondulent, se desserrent, s'entr'ouvent, se retrouve dans l'art du XIIIe siècle. La bouche de la Vierge d'Essen (XIe siècle)[9], rectiligne, aux lèvres à peine indiquées et serrées, ne rappelle-t-elle pas l'entaille en coup de sabre du Kouros du Sunium?[10]. Dans la tête reliquaire du Louvre, déjà citée[11] *(fig. 17)* le sourire se joue sur une bouche dont les lèvres sont mieux marquées, mais arquées sans sinuosité, comme

[1] Hartwig, *op. l.*, p. 243.
[2] *Ibid.*, pl. 37, p. 404, 407, 410, fig. 35.
[3] *Ibid.*, pl. 34, p. 340.
[4] *Ibid.*, p. 323.
[5] Sur la bouche ouverte et les dents visibles comme moyen d'expression dans la peinture de vases, REG., 1894, p. 364 sq.
[6] Klein, *Euphronios*, p. 130 ; contre cette opinion, Hartwig, *op. l.*, p. 148 ; Pottier, CV., III, p. 1068.
[7] Hartwig, *op. l.*, p. 261.
[8] *Ibid.*, p. 148 et note 1.
[9] Springer, *op. l.* (8), II, p. 265, fig. 348
[10] Deonna, *Apollons archaïques*, p. 135, n° 7.
[11] P. 139.

dans de nombreuses têtes du VIe siècle grec. Mais, dans les têtes du XIIIe, les progrès sont évidents. La bouche est soigneusement modelée dans une tête de Notre-Dame de Paris [1] ou dans le « Beau Dieu d'Amiens » [2], bien que les lèvres soient encore un peu minces et serrées. Leur ligne devient de plus en plus onduleuse [3] ; enfin, elles s'entr'ouvrent légèrement [4] ou même très nettement [5].

* * *

Prenons une tête de la cathédrale de Reims [6], supprimons-en les parties, telle que la couronne, qui trahissent leur époque ; faisons de même pour une tête du Ve siècle, par exemple celle du Doryphore, ou celle de l'Amazone Lansdowne ; à première vue on risquerait de se tromper et de prendre la tête du moyen âge pour une tête grecque, tant il y a identité de technique dans le rendu des yeux, de la bouche, dans la forme du nez, sans parler de l'expression qui est calme, sereine chez toutes deux.

Mais ne nous contentons pas de les regarder de face ; contemplons-les de *profil*. Nous avons vu ailleurs [7] comment en Grèce, au profil fuyant, au nez proéminent des têtes du VIe siècle, s'était substitué progressivement, au début du Ve siècle, le « profil grec », d'une rectitude souvent exagérée, qui devint l'idéal de l'âge classique. N'est-il pas curieux de voir un processus analogue dans l'art chré-

[1] Springer, *op. l.*, p. 409, fig. 556.

[2] *Ibid.*, p. 410, fig. 558 ; Michel, HA., II, 1, p. 166, fig. 122.

[3] Michel, HA., II, 1, p. 153, fig. 108 ; 169, fig. 125 ; 172, fig. 130.

[4] *Ibid.*

[5] Springer, *op. l.*, p. 407, fig. 551 ; 408, fig. 554 ; 410, fig. 557. A cause des bouches ouvertes, les sculptures du cloître de Saint-Trophime ne peuvent pas être placées plus tot que la seconde moitié du XIIe siècle, Michel, HA., I, 2, p. 667.

[6] Springer, *op. l.* (8), II, p. 410, fig. 557.

[7] Tome II. Cf. aussi ASchA., 1909, p. 282 sq. ; 1910, p. 19 sq.

tien, comme nous avons pu le constater aussi en Egypte ou en Chaldée ? Après les têtes romanes au crâne souvent fuyant [1], voici les têtes du XIIIe siècle dont le profil est presque vertical, dont le nez continue directement le plan du front (*fig. 48*). On peut dire d'elles ce que disait

Fig. 48. — Tête de la Vierge (portail N.-O. de Notre-Dame de Paris.)

M. Heuzey d'une tête chaldéenne qui le frappait par sa ressemblance extraordinaire avec les têtes grecques : « sans aucun doute, l'art en est arrivé de lui-même, par une série d'atténuations progressives, à cette conception presque idéale du profil humain [2] ».

Le profil du Christ d'Amiens [3] a la rectitude des têtes classiques, et à contempler ce beau visage calme et grave,

[1] P. 144.

[2] *Catal. des antiq. chaldéennes*, p. 231.

[3] Michel, HA., II, 1, p. 166, fig. 122 ; Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 16, fig. 2.

on croirait avoir devant les yeux quelque dieu ou héros du milieu du Ve siècle. Les êtres d'essence supérieure seuls participent à cet idéalisme, l'artiste le refuse aux Silènes, aux Centaures, à Antée, que leur nez busqué ou retroussé rapproche de l'animalité. Sur une coupe d'Euphronios, Héraklès étouffe Antée dans ses bras robustes ; les deux têtes sont serrées l'une contre l'autre, et ce rapprochement accentue la divergence entre le pur profil du héros et le profil tourmenté du géant [1]. Mais voici sur une fresque de Giotto à l'Arena de Padoue [2] une conception toute semblable : Judas s'approche du Christ et lui donne le baiser de trahison. Ce n'est plus la lutte matérielle qui mettait aux prises Héraklès et Antée ; c'est un conflit moral, entre la tristesse digne du Maître et la bassesse de son disciple, et l'artiste, pour rendre saisissante cette opposition, a donné au premier l'idéal profil hellénique tandis qu'il a dénoncé la perfidie du second par son nez busqué, ses yeux enfoncés, son menton saillant [3].

* * *

Que devient le problème de *la draperie* qui avait déjà tourmenté les artistes des VIe et XIIe siècles [4] ? les marbriers vont-ils continuer à sculpter ces grands plis raides et serrés, aplatis et tuyautés ? non, les draperies minutieuses et compassées vont disparaître sous l'influence de la simplicité nouvelle et des progrès techniques [5].

Dès la fin du VIe siècle, certains détails témoignent d'une étude plus attentive du modèle et d'un désir plus vif de remplacer la convention par la réalité [6] ; on renonce petit à petit à des procédés qui apparaissent maintenant

[1] JOAI., 1900, pl. V ; Springer, *op. l.* (8), I, p. 174, fig. 333.
[2] Ces fresques étaient terminées en 1305, Michel, HA., II, 2, p. 792.
[3] *Ibid.*, p. 797, fig. 508.
[4] Cf. p. 177.
[5] Deonna, *Peut-on comparer...*, p. 59.
[6] BCH., 1896, p. 673 ; Lechat, M., p. 188, note 2, 382.

erronés à l'artiste. Auparavant la draperie était souvent considérée comme une heureuse chance qui permettait d'esquiver le plus difficile de la tâche, le modelé du corps humain dissimulé sous ce voile[1]. Dès lors, on s'attaque avec une hardiesse croissante au triple problème posé par l'étude du vêtement : rendre les plis avec vérité, montrer en même temps le corps qu'ils recouvrent, et faire valoir le contraste réciproque entre la draperie et le corps[2].

Il a fallu longtemps pour arriver à *détacher le vêtement du corps* et à lui donner un commencement de vie véritable. Il formait une gaine rigide, plus ou moins adhérente à la peau, plus ou moins plissée. Tout change maintenant. Dans la Coré 687 de l'Acropole, de peu d'années antérieure à 480, « l'himation, au lieu d'être plaqué étroitement contre les épaules, ses plis étant indiqués par quelques traits en creux, a l'épaisseur qui convient à une étoffe de laine ramenée et ramassée sur elle-même ; il se renfle, tient de la place, on sent qu'il y a du vide entre les plis, et le bord, de chaque côté, descend en serpentant avec une souplesse et un moelleux qui ne laissent déjà plus rien à désirer. On notera aussi la justesse avec laquelle l'artiste a relevé et un peu écarté le vêtement autour du cou. Tout ce travail est d'une observation sincère et intelligente, d'une vérité franche, sans les petites conventions habituelles[3]. » Dans le relief de la femme montant en char, postérieur à 500, « l'étoffe de l'himation se relève et s'écarte autour de la nuque et de l'épaule gauche, laissant libre jeu au mouvement du cou[4]. » Dans le relief d'Hermès du même ensemble « on sent que l'étoffe n'est

[1] Lechat, SA., p. 56.

[2] Le jeu des draperies, a-t-on dit, est une création originale du génie grec. Heuzey, *Catal. des figurines de terre cuite*, p. 96, 132, 222 ; GBA., 1898, I, p. 248 ; Revue d'assyriologie, III, p. 101 ; Hœrnes, *op. l.*, p. 403. — Toutefois, dans l'art chaldéen, on remarque « une première et timide étude des plis, tentative isolée qui ne se reproduira ni dans la statuaire égyptienne, ni dans la suite de l'art assyrien ; elle témoigne d'un sentiment plastique que l'art grec seul saura retrouver et développer ». Heuzey, *Catal. des antiq. chaldéennes*, p. 165.

[3] Lechat, SA., p. 358.

[4] *Ibid.*, p. 410.

plus étroitement adhérente au corps ; largement ouverte sur le cou, libre et lâche sous l'aisselle, froncée en plis pressés autour des épaules, elle témoigne partout d'une observation meilleure et plus simplement juste[1]. »

Les plis n'égratignent plus la surface du marbre, mais ils *se creusent* de plus en plus profondément. En même temps, un goût marqué de *simplicité* se fait jour[2]. La draperie devient sévère ; on dédaigne les petits plissements minutieux, les broderies peintes, les enroulements capricieux de volutes, qui souvent ne correspondent à rien de réel[3], et la draperie verticale à larges pans tend à remplacer la draperie aux plis obliques. Il se produit évidemment une rupture avec les procédés du siècle précédent, et un effort ardent pour atteindre à la sobriété puissante de l'exécution. La Coré d'Euthydicos, au milieu de ses sœurs du VIe siècle, couvertes de bijoux, de broderies, aux vêtements ruisselants de petits plis menus, frappe par son air de simplicité. « Etant donné qu'elle est vêtue du costume ionien, chiton long et himation en biais, et qu'elle est coiffée selon l'usage ancien, nappe épandue sur le dos et boucles ramenées par devant chaque épaule, il est difficile de concevoir plus sobre exécution des détails que comportent un tel costume et une telle coiffure. Le chiton, sur le sein gauche et le bras gauche, est absolument lisse, sans ces menus plis ondulés qu'on voit partout ailleurs et qui demandaient force temps et patience ; les plis verticaux de l'himation sont tout plats, sans apprêts, et le bord du vêtement en travers de la poitrine est réduit, au lieu des gracieux festons habituels, à un

[1] Lechat, SA., p. 413.

[2] *Ibid.*, p. 372. Cette tendance à la simplicité se montre aussi bien dans la peinture de vases que dans la sculpture. Chachrylion aime encore les petits plis étroits et maniérés (Hartwig, *op. l.*, p. 67), mais, en même temps, il inaugure des draperies larges, aux plis rares et simples. Il en est de même chez Hiéron (*ibid.*, p. 284) qui cependant stylise parfois les draperies (p. 285). — Comparez, à ce point de vue, une coupe d'Euphronios avec les sculptures d'Olympie (*ibid.*, p. 476).

[3] Cf. encore les stylisations extraordinaires en forme de volute sur des coupes d'Euphronios (Hartwig, *op. l.*, pl. XVI, p. 141 ; MRI., 1895, p. 123) et de Chachrylion (Hartwig, *op. l.*, pl. III, 1, p. 46-7).

raide faisceau de quatre ou cinq baguettes renflées. L'arrangement des cheveux est aussi des plus simples. Enfin, on ne voit de bijoux, ni aux oreilles; ni au cou, ni au bras; et la stéphané même, la quasi indispensable stéphané, a fait place à un étroit ruban, auquel on prête à peine attention. Un pareil goût de simplicité nous est déjà apparu dans certaines statues de la période précédente, dans celles qui ont le mieux gardé, sous leur extérieur ionien, l'esprit de l'ancien art attique ; cependant nous ne l'avions pas vu encore si nettement marqué, si voulu, et ayant, en quelque sorte, si bien pris conscience de lui-même [1] ».

Cette tendance à la sobriété de l'exécution va se développer de plus en plus. Est-elle due à une influence dorienne dont les qualités d'énergie, de beauté grave et sévère s'opposent à la grâce et l'élégance des Ioniens [2] ? Je crois plutôt qu'elle devait fatalement se produire au sortir des complications laborieuses de l'âge précédent, que ce ne fut pas une réaction contre l'influence ionienne trop longtemps prépondérante, mais une évolution naturelle, indépendante des circonstances politiques. L'idéal artistique, comme les mœurs et les usages nouveaux, prend une autre orientation à partir du commencement du Ve siècle, la même que nous constatons dans l'art chrétien du XIIIe.

Le vêtement cherche à *s'adapter* harmonieusement *au corps*, à en suivre les inflexions, les mouvements, à contribuer à son action. Cette correspondance intime ne s'obtient pas sans efforts. L'attention de l'artiste, au VIe siècle, était trop occupée par les nombreux détails dont se composait son œuvre pour être capable de les coordonner sans erreurs [3]. Il ne se rendait pas compte que, dans la stèle de l'Hoplitodrome [4], les boucles de la chevelure, puisque le visage est penché, devaient tomber perpendiculairement et non pas rester parallèles à la

[1] Lechat, SA., p. 354-5 ; id., M., p. 373, note 1.
[2] Id., SA., p. 372, 381 sq., 384.
[3] Tome II.
[4] Perrot, HA., 8, p. 649, fig. 333.

ligne du profil [1]; il s'efforçait parfois d'animer la draperie de ses Corés et d'en rompre la monotonie, sans se douter que la direction des plis qu'il indiquait était en contradiction avec l'attitude [2].

De tels défauts subsistent encore au Ve siècle. Les cheveux du Spinario ne suivent pas l'inclinaison de la tête [3], pas plus que ceux d'une statue couchée d'Egine [4]. A Egine et à Olympie encore, le sexe des personnages étendus reste parallèle aux jambes, défaut qui sera corrigé dans les frontons du Parthénon [5]. Sur le relief de l'Acropole, « Athéna mélancolique » s'appuie sur sa lance, et sa robe tombe oblique et non perpendiculairement comme elle le devrait [6]. Enfin, sur une coupe de Chachrylion [7], les deux pointes de l'himation porté sur les épaules se réunissent en bas, ce qui est contraire aux lois de la pesanteur.

Cependant, cette erreur devient de plus en plus rare au Ve siècle. Les peintres de vases s'efforcent de souligner le mouvement du corps par la direction des draperies [8], ils les font flotter, comme gonflées par le vent, et annoncent les belles draperies flottantes de la plastique. Si la chlamyde que porte Aristogeiton sur son bras est encore immobile malgré la marche rapide du meurtrier, et conserve dans la raideur de ses plis le souvenir du VIe siècle, bientôt cependant les draperies claqueront au vent, dans le Parthénon, le Théseion, la Niké de Paeonios, et les plis, devenus d'une admirable souplesse, suivront

[1] Ce défaut, toutefois, n'est pas constant. Sur un lécythe à figures noires du VIe siècle, les cheveux d'un mort, porté la tête en bas, tombent naturellement. JHS., 1904, pl. VII, no 512.

[2] Lechat, M., p. 306; Bulle, SM., p. 18.

[3] Lechat, *Pythagoras de Rhegion*, p. 102.

[4] Lange, *op. l.*, p. 51.

[5] Bulle, SM., pl. 38-9.

[6] Sur ce relief : Lechat, SA., p. 467; récents travaux : Graindor, *L'Athéna au pilier*, Rev. de l'Instr. publ. en Belgique, XLVIII, 6, p. 348 sq ; Fairbanks, AJA , 1903, no 4 ; Bennett, *ibid.*, 1909, p. 431 sq. ; Tonks, *ibid.*, 1910, p. 324 sq.

[7] Hartwig, *op. l.*, p. 36, pl. II, 3.

[8] *Ibid.*, p. 113, 290, 305, 431 ; Pottier, CV., III, p. 1002, 1063.

les moindres mouvements du corps [1] ; plus tard encore, entraîné sur cette voie dangereuse, l'artiste tombera dans l'erreur contraire à celle qu'il voulait éviter : l'agitation exagérée des draperies ne s'expliquera plus par le mouvement du corps, et deviendra l'inutile coup de vent à la Bernin.

Ce sont encore les calmes statues vêtues du péplos dorien, dont le vêtement, sans rien perdre de sa valeur propre, laisse deviner les formes robustes ; ce qui manquait dans des statues comme l'Aurige de Delphes, l'Hestia Giustiniani, dont le corps ne paraissait pas sous ce fourreau cannelé [2], défaut sensible encore dans l'Athéna Lemnia [3], est acquis définitivement dans la seconde moitié du Ve siècle, et l'accord parfait existe entre le corps et son vêtement.

Dans ces femmes en péplos, on saisit un des traits essentiels de l'art du Ve siècle : « tout est conçu en vue d'un effet sculptural et presque architectural : la combinaison des lignes verticales avec des formes cylindriques régulières produit un effet de stabilité reposante » [4]. Le calme et la sérénité ne doivent pas être seulement l'attribut du visage, mais doivent être répandus sur toute la statue ; il faut qu'il y ait « adaptation de la draperie au caractère moral du personnage [5] ».

* * *

La draperie du XIIIe siècle n'offre plus rien de commun avec celle des statues romanes, aux plis secs et rigides, patiemment ciselés. Mais, comme au Ve siècle grec, elle

[1] Cependant, dans les Néréides de Xanthos, les plis semblent avoir été ajoutés sur le corps après coup et conservent encore une certaine raideur archaïque, Bulle, SM., pl. 103, p. 39.

[2] Lechat, *Phidias*, p. 32.

[3] *Ibid.*, p. 74.

[4] Pottier, *Diphilos*, p. 59.

[5] *Ibid.*, p. 55 ; Lechat, *Phidias*, p. 100.

prend conscience d'elle-même ; elle « a trouvé avec toute sa noblesse, sa souplesse, son harmonie logique, la plus belle simplicité ; elle suit exactement les indications du geste et s'y adapte avec une justesse parfaite et une impeccable eurythmie »[1]. Les plis n'ont plus la raideur d'autrefois, ils s'assouplissent, car l'artiste est fermement décidé à rejeter les conventions inconsciemment héritées, pour leur substituer une observation plus précise de la nature. En même temps, le même souffle de simplicité qui envahit l'art grec à partir de 500 environ, pénètre dans l'art du XIIIe siècle, aplanit les plissements exagérés des étoffes, détord leurs retroussis tumultueux et leur substitue de larges surfaces planes, calmes et graves. Les grands plis qui les traversent s'étoffent et se creusent ; à mesure qu'on avance vers le milieu du siècle, ils deviennent de plus en plus profonds, décrivant des sinuosités de plus en plus accentuées[2], mais sans jamais perdre ce caractère de sérénité qui est la marque distinctive du XIIIe siècle chrétien, comme il l'est du Ve siècle hellénique.

* * *

Qu'elles sont belles ces statues de femmes grecques ! le chiton dorien forme le long des jambes de grands plis verticaux, qu'arrête l'apoptygma sillonné sobrement de quelques plis obliques. De l'Hestia Giustiniani[3] à la Caryatide de l'Erechtheion[4], l'artiste a fait des progrès ; il a appris à traiter l'étoffe avec plus de souplesse, à lui enlever cette rigidité, dernier reste d'archaïsme, et à mieux faire valoir la forme sous le vêtement. Mais l'impression qui se dégage de l'une et de l'autre est la même : il semblerait avoir devant soi quelque colonne de temple dori-

[1] Michel, HA., II, 1, p. 130, 136, 146.
[2] *Ibid.*, p. 155, 173.
[3] Bulle, SM., pl. 48.
[4] *Ibid.*, pl. 107.

Fig. 49. — Hestia Giustiniani.

que, aux profondes cannelures que simulent ces plis droits et parallèles accentuant l'élan du corps.

Elles sont les sœurs des femmes grecques, ces nombreuses statues du XIIIe siècle dont le vêtement tombe en formant les mêmes plis verticaux souples et profonds. De la statue de reine provenant de Notre-Dame de Corbeil [1], dont les plis serrés et à fleur de marbre conservent encore le souvenir de la technique romane, aux statues parfaites de naturel et de sobriété qui décorent les cathédrales d'Amiens ou de Reims, la progression est la même que de la Héra de Samos, dont le corps en colonne est sillonné d'incisions verticales, aux statues en péplos dorien du Ve siècle. Les voici, ces belles cannelures de l'Aurige, de l'Hestia Giustiniani *(fig. 49)*, de l'Athéna des Thermes ou de la Niké du Capitole, dans le vêtement du grand prêtre au porche d'Amiens [2], ou dans celui de Marie dans le groupe de l'Annonciation de Reims [3]. Mais à quoi bon multiplier les exemples, puisqu'elles se trouvent partout, aux portails des cathédrales comme sur les monuments funéraires ou les statues isolées [4].

* * *

Poussant la simplification des draperies plus loin, l'artiste peut envelopper le corps entier comme d'une chape, et, sur la grande masse plane de l'étoffe, indiquer quelques rares plis pour souligner la forme du corps, plis verticaux le long des jambes, plis obliques sur les bras et la poitrine. L'impression est autre que celle des statues précédentes ; ce qui frappe ici, c'est l'aspect sévère de l'en-

[1] Michel, HA., II, 1, p. 135, fig. 90.
[2] *Ibid.*, p. 147, fig. 102.
[3] *Ibid.*, p. 150, fig. 106.
[4] *Ibid.*, p. 158, fig. 113 ; Venturi, *Storia dell'arte italiana*, 4, p. 213, fig. 145 ; 523, fig. 411 ; 579, fig. 458 ; 617, fig. 499, etc.

semble, le calme et la majesté qui émanent de ces statues immobiles, enfouies sous leurs lourds vêtements. Telle est dans l'art grec la statue féminine de Berlin [1] *(fig. 50)*,

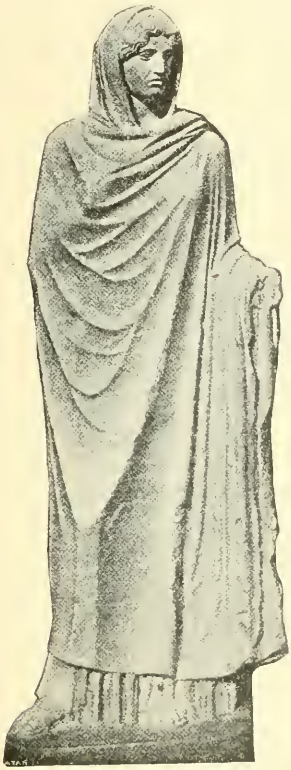

Fig. 50.
Statue féminine de Berlin.

Fig. 51.
Statue en bois, du Louvre.

dont les grands plis simples sont d'un effet sculptural remarquable. Dans l'art gothique, le même esprit a présidé à l'exécution d'une statue en bois du Musée du Louvre [2] *(fig. 51)*, ou d'un apôtre de la cathédrale d'Amiens [3].

[1] Kekulé, *Griech. Skulptur*, p. 143, fig.; Lermann, *Altgriech. Plastik*, p. 62, fig. 60.

[2] Michel, HA., II, 1, p. 172, fig 130.

[3] Springer, *op. l.* (8), II, p. 406, fig. 550.

Mais on pouvait aller plus loin encore, supprimer presque entièrement le mouvement de la draperie, réduire au minimum ses plis, de façon qu'elle ne soit plus qu'une masse à peine ridée par les inflexions du corps qu'elle recouvre. C'est, au Ve siècle, le « Phocion » du Vatican ; il n'y a toutefois pas, dans cette étoffe lourde, la rigidité que lui donnaient les imagiers du VIe siècle, incapables dans la statue de Nicandra de faire deviner le corps sous la carapace dont ils l'entouraient ; on sent ici que l'étoffe, si unie qu'elle soit, n'en vit pas moins, doit s'agiter au moindre geste du dieu, frémir au moindre souffle. Que de fois apparaissent dans l'art du XIIIe siècle ces draperies sobrement massées ! on les voit dans les reliefs de la fontaine de Pérouse par Giovanni Pisano[1], comparables, comme ceux du jubé de Bourges, à des métopes antiques[2], ou dans ceux du campanile de Florence[3].

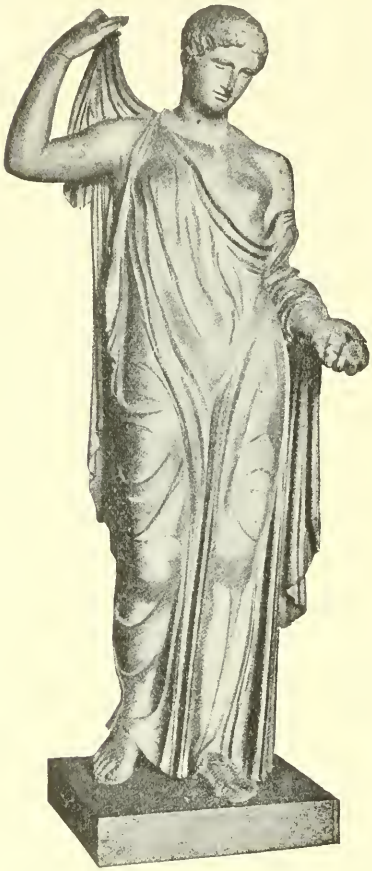

Fig. 52.
Vénus dite de Fréjus.

[1] Springer, *op. l.* (8), III, p. 10, fig. 14.
[2] Michel, HA., II, 1, p. 163.
[3] Venturi, *op. l.*, 4, p. 676 sq., fig. 556-60 ; cf. encore, figure assise de Reims, *L'art et les artistes*, 1908, II, p. 155, fig.

* * *

Dans d'autres sculptures, le vêtement, par sa transparence, laisse apparaître tout le corps auquel il colle. L'origine instinctive de la draperie transparente nous est connue, et nous en avons constaté la présence aussi bien dans l'art du VIe que dans celui des XIe-XIIe siècles [1]. Ce qui n'était d'abord que convention irréfléchie, devint bientôt procédé conscient [2]; les artistes reconnurent dans cette draperie, qui s'attache indiscrètement au corps, n'épargne au spectateur aucune de ses formes, un principe de beauté permettant de réaliser de merveilleuses créations. C'étaient les Ioniens qui, au VIe siècle, avaient essayé de rendre le problème de la draperie collée sur le nu, mais leur technique était encore trop peu développée pour qu'ils aient pu éviter toute convention. Au Ve siècle, les Attiques ont continué avec succès dans cette voie et trouvé la solution des recherches antérieures grâce à la technique plus perfectionnée dont ils disposaient [3]; petit à petit, les plis secs et rigides s'assouplissent et l'on arrive à une reproduction plus réaliste des plissements fins de l'étoffe

Fig. 53.
Synagogue de Strasbourg.

[1] P. 178.
[2] Tome II.
[3] Lechat, SA., p. 341, 490.

sur la peau[1]. Alors que certains sculpteurs aiment à couvrir le corps d'un manteau lourd et opaque, ou à creuser les longues cannelures des péplos doriens, d'autres, amoureux de grâce et de finesse, se plaisent à ces légères étoffes qui laissent partout transparaître les formes comme si elles étaient nues, mais qui n'en gardent pas moins leur valeur propre, en faisant ruisseler sur la chair leurs mille petits plis fins et serrés.

Faut-il rappeler les Danseuses de Delphes, les frontons du Parthénon, la Niké de Paeonios ou la Vénus dite de Fréjus? (*fig.* 52). Dans cette dernière, comme dans la jeune servante debout auprès de sa maîtresse Hégéso, le chiton sans ceinture tombe librement, en détaillant un beau corps de femme. Ce ne sont pas les plis plus profonds des « Parques » du Parthénon, mais de fines ondulations, des rides légères, qui ne se chevauchent pas en désordre tumultueux, mais descendent verticalement. Sans doute, les draperies collantes des frontons du Parthénon sont admirables et méritent l'enthousiasme qu'elles ne cessent de soulever, mais elles ont quelque chose de conventionnel dans leur agitation, de recherché dans la façon dont leurs plis se contrarient. La draperie de la Vénus de Fréjus, plus sobre, plus calme, dont les lignes verticales le long des jambes rappellent les cannelures des femmes en péplos, me paraît mieux caractériser l'idéal du Ve siècle.

Mais voici, au XIIIe siècle, Saint-Théodore de Chartres[2]; il porte le costume du chevalier français, et son long sarreau est sillonné de légers plis verticaux, qui rappellent ceux d'un papier froissé; l'artiste se souvient des cannelures sèches du XIIe siècle[3], mais le modelé en est tout différent; il n'y a plus aucune raideur dans ces plis si fins qu'un souffle de vent pourrait effacer, pas plus qu'il n'y en a dans la Vénus de Fréjus, descendante des Corés à vêtement transparent du VIe siècle. Dans la reine de Saba de Reims[4], le vêtement accuse davantage

[1] Ex. Lechat, SA., p. 491-2, 497.

[2] Michel, HA., II, 1, p. 170, fig. 129; Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 324, fig. 106.

[3] Michel, *op. l.*, p. 131, fig. 89.

[4] Springer, *op. l.*, II, p. 408, fig. 553.

les formes, les seins tendent la légère étoffe, la ligne onduleuse des hanches s'affirme, et le genou droit saillit. Enfin, dans les Synagogues de Reims[1] ou de Strasbourg *(fig. 53)*, si la transparence n'est pas aussi accentuée que dans les statues de l'art grec, c'est que le sculpteur chrétien est retenu par une certaine réserve pudique qu'ignorait l'ancien ; mais à voir cette draperie mince qui fait valoir les formes du corps plus qu'elle ne les dissimule, ces plissements verticaux qui rident le marbre plus qu'ils ne le creusent, ne dirait-on pas les sœurs de la Vénus de Fréjus ? toutes procèdent de la même tendance artistique.

* * *

De cette étude de la draperie au Ve comme au XIIIe siècle, on a pu déduire déjà que non seulement la technique en progrès, qui se débarrasse des entraves de l'âge précédent, inspire des formes semblables, mais encore que *l'idéal* poursuivi par l'artiste est le même. C'est pour cette raison que les formes plastiques deviennent analogues. Aussi, après avoir étudié les détails de facture du corps humain et de la draperie, il nous faut maintenant tâcher de saisir la note dominante de l'art du Ve et du XIIIe siècles.

L'artiste du Ve siècle ne s'applique pas à reproduire intégralement la nature, mais, de cette observation plus précise que jadis, il dégage un idéal. Il sait rendre avec exactitude les muscles du corps humain, les plis de la draperie, mais il les traite sobrement ; sans se laisser attarder par la minutie des détails inutiles, comme ce fut le cas au VIe siècle et comme il en sera de nouveau à l'époque hellénistique, il les synthétisera. Il n'ignore pas les sujets réalistes[2], mais il ne les reproduit pas pour eux-mêmes ; ils ne sont qu'un moyen pour un but plus élevé. Du particulier, il veut s'élever au général, créer des

[1] Michel, HA., II, 1, p. 173, fig. 131.

[2] Le Spinario arrache une épine de son pied ; le jeune garçon d'Olympie tient son pied dans sa main et un Centaure mord au bras un Lapithe ; dans la frise des Panathénées, un éphèbe passe sa tunique. (Cherbuliez, *A propos d'un cheval*, p. 182, 200).

abstractions, des types qui ne soient pas seulement d'un temps, mais valables pour toujours. Eliminant l'accidentel, l'individuel, il ne retient que ce qui dans la nature et dans l'homme est universel, aussi bien en plastique qu'en littérature. « Une idéale impersonnalité enveloppe tous ces êtres de chair et de sang qui se meuvent et s'agitent ; quand on les nomme par des inscriptions, on leur donne des noms mythologiques ou allégoriques. Rien ne transpire de leur condition mortelle : quand ce ne sont pas des dieux et des héros, ce sont des hommes et des femmes au sens abstrait du mot. C'est là ce que j'appellerai la beauté morale de l'art grec, ce souffle puissant de vie diffuse qui est répandue sur tous les personnages et qui, sans leur prêter une existence réelle, les fait cependant si vivants. Dans l'ordre artistique et plastique ce sont des entités et des types, comme en littérature les personnages de Corneille et de Molière sont des entités morales[1] ».

* * *

Les visages vont-ils trahir *la joie, la douleur?* y lira-t-on les passions qui agitent l'âme humaine? Sur les peintures de vases les traits sont déjà très expressifs, les têtes hurlent et grimacent, chantent et rient, et les céramistes savent animer leurs personnages par de légères modifications introduites dans le dessin de la bouche, des yeux, des sourcils, du nez[2]. Mais cette expression intense est donnée de préférence aux êtres de basse extraction, soit par leur nature même, Centaures, Silènes, soit par leur condition sociale, esclaves, hommes de classe moyenne, barbares. C'est par les êtres inférieurs, où la verve de l'artiste pouvait s'exercer sans contrainte, que le réalisme sous toutes ses formes, peinture des sentiments, portraits, types ethnographiques, scènes de genre, a pénétré dans

[1] Pottier, GBA., 1902, I, p. 225.

[2] Sur la recherche de l'expression dans l'art grec : Girard, *De l'expression dans les masques d'Eschyle*, REG., 1894, p. 1 sq., 337 sq.; 1895, p. 88 sq.; Pottier, CV., III, p. 850.

l'art. C'est par les arts industriels, qui n'avaient pas les hautes visées de la plastique, qu'il a pu germer, se développer, avant d'envahir au IVe siècle l'art grec tout entier. Le progrès est venu non d'en haut, mais d'en bas[1].

Mais l'homme de noble race dédaigne de trahir ses sentiments, considère comme indigne de lui cette marque d'humanité[2]. Dans les frontons d'Olympie, dans les métopes du Parthénon, les Centaures sont crispés par la douleur, mais leurs adversaires, dieux et mortels, restent calmes et impassibles, et ne laissent percevoir leur courroux que par de légers détails[3].

Le sourire conventionnel du VIe siècle a disparu, et, après les guerres médiques, une expression grave se répand sur les visages[4]. Ni joie, ni tristesse, mais plutôt une physionomie neutre. L'artiste élimine « toute expression particulière, tout reflet d'âme, toute ombre passagère de pensée, n'y laisse que la vie seulement, et semble-t-il, ne permet aux lèvres de rester un peu entr'ouvertes que pour rendre plus aisé le jeu naturel de la respiration animale »[5]. Alors même que le corps est engagé dans un rude effort, le visage ne s'émeut pas et les bouillonnements internes ne viennent pas troubler cette surface calme et sereine. Seuls l'attitude et le geste sont significatifs : le discobole de Myron lance violemment le disque et tout son corps est contracté, mais sa tête reste inerte[6].

Tel est cet idéal « fait de puissance musculaire et de sé-

[1] Sur cette question, Tome II.

[2] Lange, *op. l.*, p. 190. Comparez avec l'impassibilité japonaise, Aubert, Rev. de Paris, 1910, I, p. 257 sq. ; Lafcadio Hearn, *le Japon inconnu*, p. 1 sq., Le sourire japonais ; de Seidlitz, *Les estampes japonaises*, p. 2.

[3] REG., 1894, p. 356 (Egine), p. 357 (Olympie), p. 359 (Parthénon).

[4] Lechat, SA., p. 482 ; Joubin, SG., p. 74, 277 sq., 280 ; BCH., 1891, p. 466 ; Pottier, CV., III, p. 819 sq. ; id., *Diphilos*, p. 56 ; Courbaud, *Bas-relief romain à représentations historiques*, p. 218 sq. ; Perrot, *Praxitèle*, p. 108, etc.

[5] Lechat, SA., p. 486.

[6] Une tête de statue sur un corps vivant, a dit Mahler, *Polyklet*, p. 16. Comparez avec l'art japonais où les danses suggèrent les émotions qu'elles doivent inspirer par l'attitude du corps, le mouvement des jambes et des mains, de Seidlitz, *l. c.*

rénité morale »[1], que l'on eut tort de vouloir reconnaître dans l'art grec tout entier, qui n'existe qu'au Ve siècle seulement[2] et qui atteint son expression la plus achevée dans les marbres du Parthénon. « Phidias, au Parthénon, nous présente des créatures humaines qui ne laissent voir sur les traits de leur visage nulle expression particulière, nul reflet d'une pensée déterminée, d'une âme définie, et de qui cependant la beauté nous apparaît divine, à nous modernes, et nous inspire une admiration religieuse. Aussi bien ces créatures ne sont-elles pas, quoi qu'il semble, dénuées d'âme ; mais leur âme non troublée n'impose pas au visage de n'être plus rien que l'interprète des sentiments ; le moral chez elles n'a point mis le physique en servage ; et si l'on peut dire, l'âme respecte les droits du corps et le lui prouve en ne dérangeant pas l'équilibre de ses parties, et en l'imprégnant tout entier également du front au talon, de sorte que le souffle intérieur de l'une et la respiration extérieure de l'autre se confondent en un seul et même rythme. D'une si exacte correspondance entre des corps, modèles de simplicité, d'harmonie, de naturelle justesse, et des âmes momentanément unies comme un lac sans émoi et sans rides, naît cette lumière calme, ce pur éther où vivent les figures de marbre du Parthénon »[3].

*
* *

L'historien devrait se servir des mêmes termes pour caractériser l'idéalisme du XIIIe. Alors qu'au XVe, le pathétique a envahi l'art, que le Christ se tord de douleur sur sa croix, que la Vierge s'effondre en gémissant à ses pieds, les types du XIIIe siècle chrétien sont tout aussi impassibles que ceux du Ve siècle grec. Tout le côté humain, accidentel, qui s'adresse plutôt aux sens qu'à

[1] Pottier, *Diphilos*, p. 56.

[2] Tome I, p. 97 sq.

[3] Lechat, *Phidias*, p. 111-2. — Cherbuliez, *L'art et la nature*, p. 63 : « Les marbres d'un Phidias ou d'un Praxitèle répandent autour d'eux la sérénité de l'Olympe ; ils semblent dire : Contemplez-nous, c'est la meilleure manière de nous adorer ».

l'esprit, laisse l'artiste indifférent[1]; il travaille en vue de l'éternité, il crée des types abstraits, réunissant la même harmonie entre le corps et l'esprit que ceux de

Photo Neurdein.

Fig. 54. — Tête du Christ, Notre-Dame de Paris.
(Enlart, *Le musée de sculpture comparée du Trocadéro*, p. 49, fig. 20.)

l'art de Phidias. « De cette fusion admirable entre l'élément spirituel et l'élément matériel... se dégage une

[1] « Tout ce qu'il y a d'humain, de tendre, ou simplement de pittoresque dans l'Evangile ne semble pas avoir touché les artistes du moyen âge... Les artistes de ces siècles de foi profonde s'efforcèrent donc de mettre surtout en lumière la haute signification dogmatique du Nouveau Testament. Ils firent peu d'efforts pour rapprocher l'Evangile de l'homme... » Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 211, 237. « L'art du XIIIe siècle exprime puissamment ce qu'il y a dans toute figure humaine d'universel, d'éternel », *ibid.*, p. 184.

splendeur nouvelle, la beauté gothique, qui rejoint dans la grande tradition universelle cette autre splendeur, la beauté hellénique »[1] (*fig. 54*).

La douleur, la passion n'existent pas[2]. A Notre-Dame de Paris, saint Etienne subit le martyre avec tranquillité. La Passion de J.-C. n'éveille aucun sentiment douloureux. « Toute cette admirable passion de Bourges égale la sérénité de l'art grec. On dirait les métopes mutilées d'un temple ». La Vierge, au pied de la croix, supporte cette terrible douleur morale sans faiblir[3].

Aucun sentiment de *tendresse* ne se peint sur les visages. La Vierge est une reine austère, et l'enfant Jésus, sur ses genoux, est un jeune roi qui bénit[4] ; elle ne le regarde pas, elle ne lui sourit pas, elle est « majestueuse comme une pure idée ». Plus tard, seulement, elle s'humanisera et deviendra une tendre mère. Telle est aussi, au Ve siècle, la vieille déesse courotrophe, ou, sur les stèles attiques, la mère et son enfant[5], dont le réalisme naissant du IVe siècle adoucira la gravité ; Eiréné incline déjà la tête vers le petit Ploutos et son regard commence à s'éclairer « du même rayon de tendresse maternelle qui illumine les têtes nimbées des Madones italiennes du XVe siècle »[6].

* * *

Au Ve siècle, point de *laideur*[7]. Non pas qu'on ne sache, cas échéant, la rendre, mais parce qu'on évite de parti pris tout ce qui peut troubler l'harmonie du visage

[1] Fourreau, *Le génie gothique*, p. 9, 19, 25.

[2] Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 237 ; id., *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 75-6.

[3] Ex. Descente de croix du Bourget, Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 269, fig. 90.

[4] Mâle, *op. l.*, p. 275 sq. ; id., *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 147.

[5] Collignon, SG., II, p. 149, fig. 74.

[6] *Ibid.*, p. 183.

[7] Sur la représentation de la laideur, REG., 1894, p. 370 sq. ; 1895, p. 108 sq.

ou du corps. Démétrios d'Alopéké[1], avec son réalisme brutal, les sculptures d'Olympie où dominent « cette sincérité réaliste que n'effarouchent point certaines vulgarités »[2], sont des exceptions dans l'art du Ve siècle. Au contraire, on constate la tendance générale à embellir les types que l'artiste d'autrefois représentait horribles. La figure grimaçante de la Gorgone s'adoucit et devient un beau visage de femme dans la Méduse Rondanini[3] et les Silènes[4], les Centaures[5] perdent de leur bestialité.

Pour le chrétien, la laideur est sacrée et la beauté est un piège, une invention du démon. Mais une telle conception n'influence nullement l'art du XIIIe siècle. L'artiste ne se soucie guère que son idéal soit en désaccord avec le dogme. Tous les visages sont beaux ; s'il n'y a point de douleur, il n'y a pas non plus de difformités, et, comme au Ve siècle, la laideur est une tare qui est réservée aux êtres inférieurs, à Satan, aux démons ou à Judas, ridiculisés sous des traits hideux.

* * *

Voudra-t-on caractériser l'individu, s'efforcer de prétendre à la ressemblance ? Les Grecs du Ve siècle ont négligé le *portrait*[6], non qu'ils fussent incapables de saisir

[1] Collignon, SG., II, p. 184.

[2] Rayet, *Etudes d'arch. et d'art*, p. 60 ; MAI., VI, p. 87 ; JDAI., 1895, p. 82. — M. Bertrand pense de l'Apollon d'Olympie qu'« il paraît gauche et brutal. Ce front bas, ce nez court, cette lèvre pendante, sont d'un athlète de la plus basse sorte, et non du dieu de la lumière. Peut-être que l'éloignement l'idéalisait, et que cette figure, presque bestiale dans un musée moderne, était seulement énergique et majestueuse au fronton d'un temple. » *La Grèce du soleil et des paysages*, p. 249.

[3] Attribuée par Furtwängler à Crésilas, MW., p. 325.

[4] DA., s. v. Satyri, p. 1093.

[5] Roscher, Lexikon, s. v. Kentauren, p. 1077.

[6] Sur le portrait : Winter, *Ueber die griechische Porträtskunst*, 1894 ; Rist, *Die Entwicklung der griechischen Porträtskunst*, Korrespondenz f. d. Gelehrten und Realschulen Würtemberg, 1901, 1, 2, 3 ; Babelon, *Les origines du portrait sur les monnaies grecques*, Rev. de l'art anc. et mod., 1899, p. 89, 177 ; id., *L'iconographie et ses origines dans les types mo-*

les traits distinctifs de leurs modèles, mais par principe[1]. Périclès porte le casque de stratège, mais son visage pourrait être aussi bien celui d'un autre mortel ou d'un dieu ; l'artiste, peut-être Crésilas, fidèle aux tendances de son époque, a recherché le caractère général jusque dans un type individuel[2].

De même, au XIIIe siècle, le portrait réaliste est inconnu[3], et les traits sont idéalisés[4].

* * *

Saura-t-on différencier les formes spécifiques des sexes, donner au corps de *la femme* ce rythme souple et onduleux, cette grâce qui la caractérise? La femme, qui joue, au Ve siècle, un rôle effacé, apparaît dans l'art comme un robuste athlète[5]; au XIIIe siècle, elle tient aussi peu de place et, là encore, elle est insexuée, l'artiste n'insistant pas, comme plus tard, sur son charme, sur la gracilité de son corps[6].

* * *

On ne sait pas mieux rendre les différents âges de la vie. *L'enfant* n'a pas les formes disproportionnées de la véritable enfance, la tête trop grosse, les membres courts, le ventre ballonné ; ses chairs ne sont pas potelées et grasses. Mais, par ses proportions comme par sa musculature, c'est un petit homme qui ne diffère des éphèbes et

nétaires grecs, Revue numismatique, 1908, p. 161 sq. ; A. I. Num., XLIV, 1910, p. 105 sq. ; Lange, *op. l.*, p. 28 sq. ; 162 sq. ; Gardner, JHS., 1905, p. 252 sq. ; Klein, *Praxiteles*, p. 34 sq. ; REG., 1894, p. 345 sq. ; Kekulé, *Ueber den Bronzekopf eines Siegers in Olympia*, Sitzungsber. d. Berl. Akad., 1909, p. 694 sq.

[1] GBA., 1902, I, p. 226.

[2] Collignon, SG., II, p. 133, fig. 63.

[3] GBA., 1903, II, p. 180.

[4] Les portraits présumés de saint Louis et de sa famille à Saint-Germain-en-Laye seraient les plus anciens portraits français, *ibid.*, p. 177 sq.

[5] Cf. p. 14.

[6] Bertaux, *La femme dans l'art du moyen âge français*. Rev. de Paris, 1909, nov., p. 367 sq.

des athlètes que par ses dimensions[1]. Voyez, sur cette stèle de Samos[2], ce petit garçon de 7-8 ans : un enfant de cet âge a-t-il déjà une poitrine aussi robuste ? L'artiste, qui représente souvent l'enfant, ne cherche pas à le rendre avec réalisme ; il n'éprouve pas encore pour lui l'amour des hellénistiques qui s'intéresseront à ses moindres gestes et peupleront l'art de ses formes naïves. Ploutos, dans le groupe de Munich, est encore bien peu puéril[3] ; dans le groupe d'Olympie, l'attention se concentre sur le corps du dieu-éphèbe et non sur celui du dieu-enfant, sommairement traité, quoique déjà avec plus de réalisme[4].

Dans l'iconographie du XIIIe siècle, l'enfance de Jésus n'attire pas encore l'attention comme elle le fera au XVe siècle[5], où Jésus deviendra un bambin soumis à tous les caprices de son âge. Il est encore le maître qui commande et qui enseigne, et ses formes sont celles d'un adulte en miniature[6].

* * *

Pour l'artiste du Ve siècle, *la vieillesse*, avec ses rides, ses traits parcheminés, son attitude affaissée, est redoutable[7]. Priam s'écriait déjà que le cadavre d'un jeune homme est toujours beau à voir, mais que celui d'un vieil-

[1] Ce fait avait été constaté déjà par Mengs, Winckelmann, cf. Justi, *op. l.*, II, p. 39. — Sur la représentation de l'enfant dans l'art archaïque, Lange, *op. l.*, p. 58, 155.

[2] MAI., XXXI, p. 178 sq., pl. XVI, milieu du Ve siècle.

[3] Furtwängler, *Beschreib.*, p. 209.

[4] GBA., 1897, II, p. 129 ; *Festschrift für Overbeck*, p. 89. — Cependant, sur ce point comme sur tant d'autres, la peinture de vases avait précédé la sculpture. L'âge tendre intéresse déjà Brygos (Hartwig, *op. l.*, p. 336, 359, pl. 36) ; sur une coupe de Douris, le corps d'une jeune danseuse de quatorze ans environ, est rendu avec beaucoup de précision (*ibid.*, p. 321). Pour la première fois, sur une coupe du Vatican, où un silène fouette son enfant, l'artiste a nettement indiqué la différence d'âge entre ces êtres bestiaux (*ibid.*, p. 667).

[5] Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 145 sq.

[6] Id., *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 273, fig. 91 ; p. 275, fig. 92.

[7] Sur le type du vieillard au Ve siècle : JDAI., 1891 p. 101 ; MRI., 1898, pl. 61 sq. ; Lange, *op. l.*, p. 57-8, 155 ; MP., XIII, 1906, p. 158.

lard est un spectacle repoussant[1]; Mimmerme maudit le λυγρὸν γέρας, et, sur les peintures de vases, Γέρας est un être hideux et décrépit[2]. La tendance réaliste des céramistes leur permit de saisir parfois les traits distinctifs de la vieillesse, dont ils surent rendre les corps usés et chancelants, les visages ratatinés, dans le pédagogue de Pistoxénos ou la vieille gardienne d'Héraklès[3]. Ainsi, dès le début du Ve siècle, peut-être sous l'influence de la grande peinture, on voit poindre l'idée que les rides elles-mêmes ont leur beauté, et que la vieillesse et la laideur physique ont leur intérêt esthétique. Mais les sculpteurs, eux, ne le comprirent que plus tard, à l'époque hellénistique[4]. Si le maître du Ve siècle vieillit l'enfant et le ramène au type de l'éphèbe, inversement il rajeunit le vieillard. Sur les peintures de vases, les traits de Priam et des autres vieillards[5], encadrés par leur barbe et leurs cheveux blancs, restent jeunes, et leur corps est tout aussi robuste que celui des éphèbes. L'auteur du fronton est d'Olympie, a su rendre avec un réalisme déjà brutal le type du vieillard, bien que les louanges de Rayet soient exagérées[6], mais, dans la frise des Panathénées, les vieillards athéniens restent éternellement jeunes. L'idéal, c'est l'éphèbe, dans la force de ses vingt ans, au corps harmonieusement développé par les exercices de la palestre, aux traits réguliers que ne viennent contrarier aucun détail accidentel d'âge ou de personnalité, à l'expression calme, indifférente même, et tous les types tendent à se conformer à ce modèle.

[1] Helbig, *Epopée homérique*, p. 548-9.

[2] JHS., IV, p. 96 sq., 99, 104, pl. XXX.

[3] Hartwig, *op. l.*, p. 376-7, fig. 52 ; 377 note 2 ; Pottier, CV., III, p. 851.

[4] Pottier, *Diphilos*, p. 79.

[5] Hartwig, *op. l.*, p. 438, note 2 ; p. 151.

[6] « Mais ce qu'il faut surtout noter, c'est le réalisme de cette figure. Le rude et mâle vieillard dont elle nous donne les traits, le sculpteur a dû le rencontrer dans la rue... Paeonios l'a fait poser devant lui, et l'a copié sans rien changer, ni les rides du front, ni la fatigue de la paupière inférieure, sillonnée d'un pli profond, ni la carrure des mâchoires, ni l'épaisseur de la lèvre. Il n'a rien changé non plus au torse, dont les chairs molles, les seins pendants, accusent la soixantaine avec une brutale sincérité ». *Etudes d'arch. et d'art*, p. 58.

Pendant le Ve et le IVe siècles, les dieux, les demi-dieux et les héros eux-mêmes rajeunissent, qui jadis étaient conçus sous les traits de la maturité[1]. Dans le fronton des Pisistratides déjà, les géants, âgés et barbus auparavant, deviennent imberbes[2]. Hermès[3], Arès[4], Dionysos[5], Hélios[6], Asklépios[7], même Hercule[8] et Zeus[9], les Centaures[10], les Satyres[11], ne sont plus des hommes barbus et mûrs, mais des jeunes gens. Quand, au début du Ve siècle, les Attiques cristallisèrent la légende de Thésée, ce fut sous les traits gracieux d'un éphèbe qu'ils représentèrent le héros. Sur la coupe d'Euphronios, « avec son air tranquille et virginal d'éphèbe, son corps mince qui transparaît sous une courte tunique, ses cheveux pendants, ses longs doigts étendus, il rappelle les plus suaves créations des primitifs flamands »[12]; sur la métope du trésor des Athéniens à Delphes, « Thésée a là, mieux que jamais, l'air d'un prince charmant; son fin chiton court ondule à petites rides; une ceinture amincit sa taille; sa cape légère, agrafée aux épaules et un peu écartée par le mouvement des bras, l'enveloppe de plis gracieux et nobles. Mais l'élégance chez lui ne dégénère pas en mollesse; son corps souple est plein de force; son pied aux contours délicats pose fermement sur le sol, et son bras droit à demi-

[1] MP., IV, 1897, p. 204.

[2] MAI., XXII, p. 96 sq.; Perrot, HA., 8, p. 557.

[3] DA., s. v. Mercurius, p. 1806; Roscher, s. v. Hermes, p. 2394 sq.

[4] Surtout à partir de la seconde moitié du Ve siècle, DA., s. v. Mars, p. 1612; Roscher, s. v. Arès, p. 488.

[5] JOAI., 1906, p. 234-5; Pottier, CV., III, p. 1111; Roscher, s. v. Dionysos, p. 1126 sq. (Dionysos als Jungling).

[6] JHS., 1899, p. 266; DA., s. v. Sol, p. 1379.

[7] Michon, MP., III, p. 59 sq.; Reisch, JOAI., 9, 1906, p. 234 et note 108; Hadaczeck, *Jugendlicher Asklepios*, ibid., 1908, p. 111; JHS., IV, p. 46 sq.; ABSA., XII, 1905-6, p. 436-7, fig. 2.

[8] MA., IX, p. 23; DA., s. v. Hercules, p. 119. Surtout dans les régions ioniennes.

[9] DA., s. v. Juppiter, p. 702; ABSA., III, p. 151; MRI., 1900, p. 160, note 1, 167-8. Semble une création argienne.

[10] Les vases de la Grande-Grèce en offrent le plus ancien exemple, MAI., XIII, p. 368-9.

[11] DA., s. v. Satyri, p. 1093. Création du IVe siècle.

[12] Pottier, *Pourquoi Thésée fut l'ami d'Hercule*, p. 43.

tendu gonfle des muscles fiers »[1]. Créé au VIe siècle, le type de Thésée eut été conçu comme un homme pourvu d'une longue barbe, tel Héraklès dont il n'est que le décalque.

L'idéalisme du XIIIe siècle ramène, lui aussi, ses modèles à un âge moyen. Les apôtres, les prophètes, les patriarches peuvent porter une barbe qui les rend vénérables et dénote leur âge avancé ; mais les traits de leurs visages ne sont point sillonnés de rides, leur attitude est encore ferme, et n'a pas subi les atteintes de la vieillesse. Les pierres tombales ont recouvert aussi bien les vieux que les jeunes, mais, à voir les effigies, on dirait qu'ils sont tous morts dans la fleur de l'âge. « A Châlons, une mère entre ses deux filles a le même âge qu'elles. Aucune statue, aucune pierre tombale de la grande époque ne nous montre un vieillard : tous ces morts semblent avoir trente-trois ans, c'est l'âge qu'avait Jésus-Christ quand il ressuscita, l'âge qu'auront tous les hommes quand ils ressusciteront comme lui »[2]. Cette doctrine se révèle nettement dans les représentations du Jugement dernier. « En ce jour, chaque être réalisera son type, et atteindra, chacun suivant sa loi, à la beauté parfaite... Les hommes d'ailleurs, n'auront pas, au moment de la résurrection, l'âge qu'ils avaient le jour de leur mort. S'il en était autrement, ils ne pourraient réaliser la beauté qui est la loi suprême de toute créature. Ils resteraient en-deçà de leur type ou l'outrepasseraient. Ils renaîtront donc tous, qu'ils soient morts enfants ou vieillards, avec l'âge parfait de trente ans. L'humanité tout entière, en effet, doit ressembler à son divin exemplaire, à Jésus-Christ, qui triompha de la mort précisément à cet âge... Dans les jugements derniers du XIIIe siècle, on ne voit ni un enfant ni un vieillard. Ce sont des corps jeunes et beaux, dans la plénitude de la vie, qui se lèvent de la tombe. A Bourges (le plus beau de nos jugements derniers sculptés), les morts sont nus, aucune draperie ne dissimule leur sexe, et l'artiste leur a donné, autant qu'il en était capable, la perfection de la jeunesse

[1] Lechat, SA., p. 419 ; cf. MA., 14, p. 28, note 1, référ.
[2] Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 434.

et de la beauté »[1]. La Vierge avait soixante ans quand elle mourut ; mais, dans les scènes de sa résurrection, où les anges l'enlèvent du tombeau, elle « est belle, revêtue d'une jeunesse éternelle ; la vieillesse n'a pas osé l'approcher », car les artistes n'ont pas voulu suivre sur ce point la tradition[2].

* * *

Tous ces traits, jeunesse éternelle, beauté idéale, absence de joie ou de tristesse, sont réunis dans les monuments de la *sculpture funéraire*[3].

Sur les stèles du Ve siècle, le mort n'est point tel qu'il est en réalité dans le tombeau, mais tel qu'il était de son vivant. Nulle tristesse sur son visage, mais une sérénité parfaite, celle des marbres du Parthénon ; nulle laideur, mais une beauté inaltérable ; point de portraits, mais les traits idéaux des dieux ; point de vieillesse, mais une éternelle jeunesse[4].

En quoi cette conception diffère-t-elle de celle du XIIIe siècle ? Les défunts sont couchés sur leurs tombeaux[5] ; ils ont les mains jointes ; attendent-ils dans le sommeil ou la mort glacée le jour de la résurrection ? non, ils ont les yeux ouverts, « ces prétendus morts sont donc des vivants[6]. Leurs visages ne trahissent pas leur âge, mais sont jeunes[7] ; ils pouvaient, dans leur vie terrestre, avoir été laids, difformes, maintenant, ils ont abandonné ce vêtement de misère, et sont beaux, d'une beauté qui n'a plus rien d'individuel » ; il n'est pas question de ressemblance[8], mais ce sont des effigies idéales. « La personne s'est élevée jus-

[1] Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 418-19.

[2] *Ibid.*, p. 292.

[3] Deonna, *Peut-on comparer...*, p. 62.

[4] « Nulle angoisse, aucun abattement ; c'est un fruit qui se détache ou le soleil quand il se couche. Un honnête homme se retire d'une honnête compagnie. » Maurice Barrès, *Le voyage de Sparte*, p. 119.

[5] Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 429 sq. La statue couchée sur le tombeau apparaît à la fin du XIIe siècle. Sur le gisant, Robert de la Sizeranne, *Miroir de la Vie*. 1909, p. 177 sq.

[6] *Ibid.*, p. 433 ; Michel, HA., II, 1, p. 195.

[7] Mâle, *op. l.*, p. 434.

[8] Michel, HA., II, 1, p. 193, 191.

qu'au type : l'artiste fait d'avance le sublime travail de Dieu modelant, au dernier jour, tous les visages humains dans le sens de la beauté parfaite... Cette transfiguration du mort garde d'ailleurs, même pour ceux qui demeurent étrangers à la théologie du XIIIe siècle, un charme touchant. Y eut-il jamais plus belle idée ? Sut-on mieux dire, depuis les Grecs et leurs délicieuses stèles funéraires, que la mort embellit tout ce qu'elle touche ? Comme un grand artiste, elle fait disparaître tout ce qui choque, tout ce qui nuit à l'unité ; elle nous montre celui qui n'est plus tel qu'il voulut être, tel qu'il fut parfois, tel qu'il eut été souvent si les misères de la vie ne l'en eussent pas empêché. La mort apparaît donc, dans les belles œuvres du moyen âge, avec une sérénité, une noblesse qui ne sont déjà plus de ce monde... » [1].

Pour rendre l'analogie plus frappante, on peut rapprocher les gisants du moyen âge des types analogues de l'art antique. On a souvent remarqué que les sarcophages anthropoïdes [2] semblent être les prototypes des statues couchées de l'art chrétien [3]. Sans doute la ressemblance n'est pas parfaite. Les sarcophages de Carthage [4] devaient être dressés, et le mort était représenté debout et non couché. Mais comme au XIIIe siècle, l'idée qui inspire le sculpteur, c'est celle de la vie, et non celle de l'immobilité de la mort. Dans les sarcophages de la nécropole de Sidon, qui datent de la première moitié du Ve siècle [5], dont la donnée est étrangère, mais le style purement hellénique, les yeux sont ouverts, et les traits sont calmes et sereins.

Les sarcophages étrusques rappellent aussi les gisants. Micali disait de l'un d'eux : « On croirait, à première vue, qu'on a sous les yeux une pierre tombale du moyen âge [6] » ; si le mort est étendu sur son lit, souvent il ne dort pas,

[1] Mâle, *op. l.*, p. 434-5.

[2] DA., s. v. Sarcophagi, p. 1067.

[3] MP., XII, 1905, p. 101.

[4] MP., XII, 1905, p. 79 sq. ; CRAI., 1901, p. 267, 272 sq. ; 443, 484, 729 ; REG., 1905, p. 116-7.

[5] DA., *l. c.* ; Joubin, SG., p. 397 sq. ; JDAI., 1894, p. 206 sq.

[6] Cf. Martha, *Art étrusque*, p. 346 ; Strong, *Roman sculpture*, p. 32.

et ses yeux ne sont pas encore fermés [1]. Non seulement le type plastique est le même, mais, ce qui est plus curieux et ne peut s'expliquer par une influence, l'esprit de l'exécution est semblable.

Sur les stèles archaïques du VIe siècle, on insiste sur la condition sociale du mort, sur la situation de l'homme dans la communauté [2] : la stèle d'Alxénor est celle du campagnard, la stèle de Vélanidezza, celle du guerrier [3]. Avec le temps, la famille vient se grouper autour du défunt ; la servante tend à la mère son petit enfant, le vieux père regarde tristement son fils ; bientôt les personnages se multiplient et envahissent le champ du relief. La mort a pu rompre les liens de la famille, la stèle les rejoint. Le même cadre groupe morts et vivants. Le mort est tel qu'il était dans sa vie; les vivants sont des « défunts à venir » [4], qui, prévoyant l'échéance fatale, ont voulu être d'avance unis à celui qui les a précédés; l'un après l'autre, ils le rejoindront, et une nouvelle inscription sera gravée à côté d'une plus ancienne.

Le chrétien veut aussi tous les siens auprès de lui [5], et ce culte de la famille trouve son expression dans l'art dès le début du XIIIe siècle. A côté du chevalier, sa femme est étendue, comme elle le fut dans le lit nuptial [6]. Elle peut être morte longtemps après lui, mais de son vivant déjà elle a fait sculpter son effigie funèbre [7], attendant le moment où tous deux seront inséparables dans la mort, comme ils l'ont été dans leur vie. Les enfants se pressent autour des parents : dame Havise, morte en 1250, est entourée de cinq chevaliers, d'un prêtre et d'un moine, et sous ses pieds l'inscription dit: « Haec fuit mater eorum ». Même les

[1] Martha, *op. l.*, p. 345.

[2] Perrot, HA., 8, p. 132 ; JDAI., 1902, p. 42 ; MAI., XXXII, p. 540-1 ; DA., s. v. Sepulcrum, p. 1224.

[3] Collignon, SG., I, p. 150 ; développement des scènes de famille, MAI., X, p. 377.

[4] Furtwängler, *Collection Sabouroff*, p. 51 sq. ; Collignon, *l. c.*

[5] Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 445 sq.

[6] Comparez avec certaines pierres tombales étrusques, par ex. avec celle de Vulci, Martha, *op. l.*, p. 347, fig. 239.

[7] Mâle, *op. l.*, p. 445.

frères, les neveux et nièces se rapprochent du défunt, qui ne veut pas rester isolé dans la mort. « Jamais, même dans les temps antiques, où le foyer était assis sur la pierre des morts, on ne sentit plus fortement la continuité des générations [1] ».

Sommes-nous sur terre ou dans le séjour des morts? le défunt donne-t-il une poignée de main [2] en signe d'adieu ici-bas, ou en gage de réunion dans l'autre monde? On a beaucoup discuté sur cette question [3], mais il semble bien que la scène se passe dans les Champs-Elysées; des textes parlent de la δεξιώσις, geste de bienvenue aux enfers, tout comme en Egypte les dieux tendent la main en accueil fraternel au mort qui vient vers eux [4]. Ainsi, sur le parvis de San Zannipolo, les saints accueillent celui qui vient de traverser la mort; ainsi l'artiste chrétien « montre le mort, tel qu'il est dans la pensée de Dieu, tel qu'il sera tout à l'heure, quand sonnera la trompette, quand s'ouvriront tous les yeux à la lumière éternelle [5] ». Morts grecs et gisants chrétiens sont pareils. Ils ne sont pas tels qu'ils étaient sur terre, mais tels qu'ils seront dans le séjour des bienheureux et au jour de la résurrection.

Que devient cette antithèse entre l'art grec et l'art chrétien que l'on a voulu constater aussi dans les monuments

[1] Mâle, *op. l.*, p. 450.

[2] Le geste de la poiguée de main est surtout fréquent au IVe siècle, mais remonte plus haut. Le plus ancien exemple semble être donné par une stèle d'Egine du VIe siècle (MAI., VIII, p. 377, pl. XVII) et non, comme le dit Koehler, par un lécythe de marbre du Ve siècle (*ibid.*, X, p. 375, pl. XIII). Deonna, *Peut-on comparer...*, p. 84, note 127. Ce motif est fréquemment employé par la peinture de vases du Ve siècle, et M. Pottier (CV., III, p. 1015) pense que les sculpteurs ont pu l'emprnuter à des œuvres picturales.

[3] DA., s. v. Sepulcrum, p. 1225; De Ridder, RA., 1897, I, p. 373 sq. — Ce geste peut avoir des significations différentes : valeur magique du contrat (RA., 1905, II, p. 165 sq.; en tête des décrets, MRI., 1889, p. 68-9; BCH., 1888, p. 321; 1889, p. 517; 1896, p. 549; dextrarum junctio des Romains, DA., s. v. Sepulcrum, p. 1237, MRI., 1906, p. 292); salutatiou, DA., s. v. Salutatio, p. 1059; adieu (hydrie de Carlsruhe), jeune homme montant sur un navire et mettant sa main dans celle de sa femme, JDAI., 1888, p. 230.

[4] Moret, *Au temps des Pharaons*, p. 189.

[5] Mâle, *op. l.*, p. 434.

funéraires [1] ? « L'art antique a figuré la vie, un seul art a figuré sur son tombeau le mort sommeillant, rêvant, calme et plein d'espoir, l'art gothique » [2]. Non, il y a au contraire une étroite fraternité entre les sculpteurs du temps de Périclès et ceux du XIIIe siècle.

* * *

Bannissant tout détail accidentel, l'art du Ve siècle élimine de ses compositions le *paysage* [3], n'indique le lieu où se passe l'action que par quelque maigre arbuste schématisé. Mais, dans la scène de l'Annonciation, un détail apparaît au XIIIe siècle. Entre la Vierge et l'ange, s'élève une haute tige ; est-ce le lys, symbole de la pureté de Marie ? Non, l'Annonciation avait eu lieu au printemps, « au temps des fleurs », et le végétal stylisé symbolise à lui seul la prairie émaillée de fleurs [4].

* * *

L'art grec ignore la *sculpture d'histoire* avant Alexandre [5], car « l'histoire, ne donnant que des faits particuliers, contrarie sa tendance au général, et donnant des faits réels, contrarie sa tendance idéaliste » [6]. L'événement

[1] Tome I, p. 102 sq.

[2] Sizeranne, *Miroir de la Vie*, 1909, p. 186.

[3] P. 72.

[4] Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 286-7, fig. 97 ; Giotto supprime le paysage même là où il semble qu'il serait indispensable ; ailleurs ce ne sont que des indications générales et abstraites, Bayet, *Giotto*, p. 61.

[5] Courbaud, *op. l.*, p. 219.

[6] Cependant la peinture de vases en connaît des exemples de bonne heure, surtout dans les régions ioniennes, où ce goût demeura vivace. Cf. p. 122. — Au Ve siècle, les peintres (Courbaud, *op. l.*, p. 202) et les céramistes font souvent des allusions à des faits historiques, Hartwig, *op. l.*, p. 518, 524.

historique ne transparaît que sous forme de symbole. Le patriotisme des Grecs vibrait au souvenir des luttes qui avaient repoussé les Barbares ; il voulait immortaliser ces victoires qui étaient dues à la protection des dieux. Dans les frontons, sur les métopes et les frises des temples, Thésée et Héraklès combattent les monstres, les Lapithes terrassent les Centaures, les Grecs sont vainqueurs des Amazones et des Troyens. Sans doute, ces légendes plaisaient par elles-mêmes, mais leur vogue ne peut s'expliquer que parce qu'elles ont un sens plus profond, symbolique. Ces héros et ces dieux, ce sont les Grecs qui ont été vainqueurs à Marathon, à Platées, à Mycale. « La guerre de Troie, c'est l'invasion de Xerxès retournée et rejetée dans un passé lointain, le premier acte de la querelle qui met aux prises l'Orient et l'Occident. Les géants et les Centaures, monstrueux habitants du Pinde et du Pélion, êtres violents et indisciplinés, ce sont les hordes sauvages et tumultueuses de la Médie. Les Amazones, c'est l'image de la cavalerie perse qui se répand sur la Grèce, dévastant et pillant. Il suffit donc pour les sculpteurs de garder ces anciens sujets, rajeunis par la signification nouvelle qui désormais s'y attache. On peut les multiplier : l'allusion n'est pas obscure pour un Athénien, à la pensée duquel ces héroïques souvenirs sont sans cesse présents. Et c'est surtout une allusion, c'est-à-dire une représentation indirecte, une interprétation de l'esprit, une transposition de la réalité » [1].

On chercherait vainement dans la cathédrale du XIIIe siècle des chapitres d'histoire. L'histoire profane de l'antiquité n'est figurée que par la Sibylle [2] ; les rois, les barons, les évêques n'apparaissent que rarement, en qualité de donateurs, et presque toujours dans une attitude humble et modeste, qui ne permet pas de les confondre avec les bienheureux [3]. Clovis, Charlemagne, Roland, Gode-

[1] Courbaud, *op. l.*, p. 219, note 1 ; Boutmy, *Philosophie de l'architecture en Grèce*, p. 49.

[2] Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 383.

[3] *Ibid.*, p. 390.

froy de Bouillon ont leur place marquée [1], non parce qu'ils furent de grands politiques ou de valeureux guerriers, mais parce qu'ils commémorent trois étapes du christianisme, parce qu'ils symbolisent quelques grandes victoires de l'Eglise chrétienne, parce qu'ils sont les « champions de Jésus-Christ » [2], centre vers lequel converge toute l'iconographie de la cathédrale. Ce sont eux les Thésée, les Héraklès, les Lapithes du moyen âge. D'un côté les victoires de la foi chrétienne sur les infidèles ; de l'autre celles du patriotisme grec sur les barbares, grâce aux secours de la religion.

*
* *

Car le *symbole* domine l'art du moyen âge [3]. Dans la cathédrale, « l'histoire de l'humanité se réduit, à peu de chose près, à celle des élus de Dieu. L'Ancien Testament, le Nouveau, et enfin la Vie des Saints en fournissent les éléments. Ces trois livres contiennent tout ce qu'il est nécessaire à l'homme de savoir sur ceux qui ont vécu. Ce sont les trois actes de l'histoire universelle, et il ne peut y en avoir que trois. L'Ancien Testament nous montre l'humanité dans l'attente de la Loi ; le Nouveau nous fait connaître la Loi incarnée et vivante ; la Vie des Saints nous fait assister aux efforts de l'homme pour se conformer à la Loi » [4]. Mais ne croyons pas que l'on sculpte ces histoires pour elles-mêmes. La cathédrale tout entière n'est qu'un immense symbole. Dans les récits de l'Ancien Testament, le fidèle ne voit que l'annonce du Nouveau : les patriarches symbolisent le Messie, les prophètes prédisent sa venue [5]. Les récits des Evangiles eux-mêmes ne doivent pas être interprétés au pied de la lettre, mais

[1] Mâle, *op. l.*, p. 391 sq.
[2] *Ibid.*, p. 399.
[3] *Ibid.*, p. 28 sq. Cependant tout n'est pas symbole, p. 66 sq.
[4] *Ibid.*, p. 161.
[5] *Ibid.*, p. 162, 209.

comme des symboles [1]; ils ne sont pas une suite de tableaux pittoresques ou touchants, mais une suite de mystères : « chacun des actes de Jésus-Christ, chacun des mots qu'il prononce, contient le présent, le passé, l'avenir ». Aussi le choix des épisodes n'est pas laissé au hasard, mais l'Eglise choisit quelques faits de sens profond, significatifs entre tous, pour les proposer à la méditation des fidèles [2].

* * *

Sortons de la cathédrale et revoyons en pensée le temple grec. Sa décoration plastique répétait les luttes des dieux, des Grecs mythiques contre leurs adversaires. Ces sujets restreints paraissent monotones à qui ne saisit pas la signification profonde qu'ils comportent. Ce n'était pas l'histoire des Lapithes ou des Centaures elle-même qui intéressait le spectateur ; il se serait lassé de voir sur chaque temple les mêmes légendes ; mais, derrière le fait mythique, il percevait autre chose : un vaste enseignement.

Il y voyait une leçon grandiose de *patriotisme*. Ces combattants, c'étaient ses ancêtres héroïsés qui lui racontaient leurs exploits et répétaient le vieux chant de Tyrtée :

« Combattons avec courage pour cette terre, notre sol, et mourons pour nos enfants, sans épargner nos âmes. Et vous, jeunes gens, combattez ferme l'un à côté de l'autre ; que nul de vous ne donne l'exemple de la fuite honteuse ni de la peur, mais, plutôt, faites-vous un grand et vaillant cœur dans votre poitrine..... Que chaque homme, après l'élan, reste ferme, fixé au sol par ses deux pieds, mordant sa lèvre avec ses dents, les cuisses, les jambes, les épaules et, au-dessous, la poitrine jusqu'au ventre, tout le corps, couvert par son large bouclier ; qu'il combatte pied contre pied, bouclier contre bouclier, casque contre casque, aigrette contre aigrette, poitrine contre

[1] Mâle, *op. l.*, p. 202, 219.
[2] *Ibid.*, p. 215.

poitrine, tout proche et que, de tout près, corps à corps, frappant de sa longue pique ou de son épée, il perce et tue un ennemi ».

Ces frontons du Parthénon, où Athéna naissait de la tête de Zeus et disputait l'Attique à Poseidon au milieu des divinités locales, lui enseignaient les grands dogmes de sa foi, en même temps qu'ils le rendaient fier de cette Attique, pour laquelle il avait combattu comme ses dieux. La frise des Panathénées était l'exaltation de la cité athénienne.

« Il y a là autre chose et plus que l'évocation d'une cérémonie religieuse ; c'est Athènes elle-même qui nous est montrée, avec ses magistrats et ses prêtres, ses femmes et ses filles, l'élite de ses jeunes citoyens, les envoyés de ses colonies, tout son peuple enfin, mais son peuple, lavé de ses taches possibles, épuré de ses défauts, vu en gloire, héroïsé, toujours vrai néanmoins et ressemblant. Quelle devait être la fierté du peuple athénien, à regarder cette noble et splendide image de lui, que renvoyait à ses yeux une sorte de miroir idéal et à pouvoir s'y reconnaître légitimement, tel qu'il avait été ou qu'il avait voulu être aux plus hautes minutes de son existence nationale! »[1].

A voir ses dieux et ses héros sculptés sur les temples, le Grec en recevait une leçon de vaillance et de foi. En Grèce, dit Boutmy[2], la sculpture a été « un *enseignement théologique*..... une véritable bible légendaire, comme les façades des cathédrales gothiques étaient une encyclopédie des notions du temps ».

[1] Lechat, *Phidias*, p. 107. Cf. Boutmy, *Philosophie de l'architecture en Grèce*, p. 159 : « Les processions, les offrandes n'étaient qu'une occasion pour le peuple de se glorifier dans ses souvenirs, de s'admirer dans la beauté de ses éphèbes et de ses vieillards, de promener au soleil des corps robustes, agiles, exercés, capables de bien défendre la patrie. » Voir dans Taine, *Philosophie de l'Art*, (8), II, p. 247 sq., la belle description de la fête des Panathénées : « Suivons une de leurs processions, celle des Panathénées, et tâchons de démêler les pensées et les émotions d'un Athénien qui, mêlé au cortège solennel, venait visiter ses dieux..., etc. »

[2] *Op. l.*, p. 76.

Cette comparaison est très juste. Comme le temple du Ve, la cathédrale du XIIIe est, pour l'ignorant, un livre de pierre. Tout ce décor, ces miroirs de la nature, de la science, ces miroirs moral, historique, n'ont qu'un but sous leur diversité, enseigner la foi ; les qualités pittoresques et narratives de la Bible ne touchent point, mais seule sa signification morale [1].

« Le moyen âge a conçu l'art comme un enseignement. Tout ce qu'il était utile à l'homme de connaître, l'histoire du monde depuis sa création, les dogmes de la religion, les exemples des saints, la hiérarchie des vertus, la variété des sciences, des arts et des métiers, lui étaient enseignés par les vitraux de l'église ou par les statues du porche. La cathédrale eût mérité d'être appelée de ce nom touchant, qui fut donné par les imprimeurs du XVe siècle à un de leurs premiers livres : « La Bible des pauvres ». Les simples, les ignorants, tous ceux qu'on appelait « la sainte plèbe de Dieu », apprenaient par leurs yeux tout ce qu'ils savaient de leur foi. Ces grandes figures si religieuses semblaient porter témoignage de la vérité de ce qu'enseignait l'Eglise. Ces innombrables statues, disposées d'après un plan savant, étaient comme une image de l'ordre merveilleux que saint Thomas faisait régner dans le monde des *idées ;* grâce à l'art, les plus hautes conceptions de la théologie et de la science arrivaient confusément jusqu'aux intelligences les plus humbles » [2].

* * *

Mais, inversement, le temple et la cathédrale ne pouvaient enseigner la foi et le patriotisme que si ces qualités se trouvaient déjà dans les cœurs des fidèles, puisque l'art n'est que l'image de la société qui l'a créé.

Le Ve siècle comme le XIIIe, sont *profondément religieux,* et, pour eux, l'art n'est qu'une forme du culte [3]. Le

[1] Mâle, *op. l.*, p. 203.
[2] *Ibid.*, p. 1 ; 433 sq. ; cf. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, p. 462-3.
[3] Mâle, *op. l.*, p. 17 ; Boutmy, *op. l.*, p. 152 sq.

temple contient, outre son décor propre, la statue de culte et les riches ex-voto ; dans son enceinte sacrée se pressent les offrandes ; les athlètes victorieux y consacrent leurs statues, les cités y élèvent les monuments qui commémorent leur piété ou le souvenir de leurs victoires. Mais une autre forme de la religion, le culte des morts, produit les statues et les stèles qui s'élèvent sur les tombes et les figurines de terre cuite qu'on y enfouit. Les scènes de genre, les sujets traités uniquement pour eux-mêmes, sans but religieux, sont inconnus. Les particuliers ne rivalisent pas entre eux de luxe et ne soumettent pas encore l'art à leurs caprices personnels. N'en est-il pas de même au XIIIe siècle, et les efforts ne convergent-ils pas vers l'église et la tombe ? Servir la religion, voilà le but unique de l'art alors comme autrefois et il faudra attendre le XIVe et le XVe siècle pour voir des tendances nouvelles l'orienter vers d'autres directions.

* * *

Cette foi naïve et profonde, ce patriotisme fervent expliquent le *caractère universel et anonyme* de l'art à ces deux époques [1].

Les temples ne sont pas construits, comme ils le seront plus tard sous les diadoques, par la volonté arbitraire d'un seul homme, et ne servent pas tant à glorifier l'homme que les dieux. Ils sont l'expression de la foi populaire, l'*œuvre collective* de tous les citoyens. Après la victoire, il fallait remercier les dieux qui l'avaient accordée ; après les désastres de l'invasion perse, la paix et la richesse étaient revenues [2], et tout le peuple athénien désirait ardemment se consacrer à cette œuvre nationale qui devait honorer la patrie et les dieux. Les monuments

[1] Deonna, *Peut-on comparer...*, p. 62.

[2] Lechat, SA., p. 424 sq. Conséquences de l'invasion perse ; id., *Phidias*, p. 59 sq.

s'élèvent, exécution d'un vaste programme issu du cœur de tout un peuple. Car c'est le trait essentiel du Ve siècle, que ce magnifique élan unanime pour exalter la religion et la patrie.

« A nul autre moment, les œuvres diverses, de quelque genre qu'elles soient, produites par l'hellénisme, ne forment un ensemble aussi harmonieux, plus exactement une famille aussi unie; en sorte que la grandeur et la splendeur de cette époque tiennent, non pas seulement à la rencontre, dans le même temps et le même lieu, d'une abondance de rares esprits et de beaux génies, mais davantage à l'évidente unité foncière de la pensée qui animait ces esprits et de l'idéal qui inspirait ces génies. Et cette unité foncière de la pensée inspiratrice, à son tour, quelles en sont les causes? La plus prochaine paraît être la communauté d'un sentiment très fort, dont l'équivalent ne devait plus revenir jamais pour les Grecs, sentiment de noble fierté, de radieuse exaltation, dû aux victoires quasi inespérées remportées sur le Barbare, à ces victoires qui étaient un immense triomphe national et quelque chose de plus encore. Le « grand souffle venu de Salamine » ne cesse, durant le Ve siècle, de gonfler tous les cœurs, de hausser tous les esprits, de leur communiquer, à tous ensemble, la même généreuse impulsion [1]. »

Chacun coopère à cette œuvre immense; une activité débordante règne partout sur l'Acropole de Périclès [2]. On se représente volontiers le peuple entier d'Athènes prenant part aux travaux, en chantant l'hymne à « Pallas redoutable, dévastatrice des cités ». Telles, aux XIIe et XIIIe siècles, ces confréries populaires organisées pour l'érection des grands édifices :

« A des chariots chargés de matériaux et de vivres pour les ouvriers, les fidèles s'attelaient en longues files : hommes et femmes, les nobles mêmes se mêlaient au peuple; parmi eux, des malades sollicitaient du ciel leur guérison. Précédés d'une bannière, ils tiraient en silence d'énormes charges et passaient à gué les cours d'eau. Quand on faisait halte, les prêtres con-

[1] Lechat, *L'Acropole d'Athènes-Phidias*, p. 57-8, 80.
[2] Id., *Phidias*, p. 62.

fessaient et exhortaient les pieux pionniers; parvenus enfin au pied du monument, ils alignaient autour leurs véhicules et, la nuit venue, y allumaient des cierges et veillaient au chant des prières...[1]».

Car la cathédrale du XIIIe siècle, comme le temple du Ve siècle, est le produit d'un peuple tout entier qui unit ses efforts dans une œuvre commune[2]. Les termes par lesquels Florence, en 1298, commande son église à Arnolfo di Cambio sont significatifs : elle doit être l'expression d'«un cœur qui est devenu très grand, parce que composé de l'âme de citoyens unis en un seul vouloir[3]». Alors, les monuments sont bâtis dans l'intérêt de tous; ce ne sont pas des palais, des bibliothèques réservées aux savants, des musées; ce sont des murs d'enceinte, des églises, des ponts, des canaux. Ainsi, jadis, Thémistocle et Cimon avaient garni Athènes d'une puissante enceinte et construit les longs murs du Pirée; ainsi Périclès avait multiplié les temples de l'Attique. Les gigantesques épopées du XIIIe siècle, l'œuvre de Dante, les encyclopédies, sommes, miroirs, image du monde, résument la science universelle[4], condensent l'âme de toute l'époque, comme au Ve siècle l'œuvre des poètes et des littérateurs donne fidèlement l'image du peuple grec.

* * *

L'artiste s'efface devant la communauté. Ce n'est pas à dire que le Ve siècle n'ait connu de grands sculpteurs ou peintres — les noms de Phidias, de Polyclète, de Polygnote, sont présents à la mémoire de chacun — mais ils ne vivent pas encore d'une existence particulière qui attire

[1] Enlart, *Manuel d'archéologie française*, I, p. 74 sq. ; Geffroy, *Etudes italiennes*, p. 46 (référ.).

[2] Michel, HA., II, 2, p. 682 ; Monnier, *Le Quattrocento*, I, p. 6 sq. ; 43 sq.

[3] Monnier, *op. l.*, p. 6.

[4] Mâle, *op. l.*, p. 39 sq.

l'attention sur eux; ils ne s'absorbent pas uniquement dans leur art, comme le feront leurs collègues du IVe siècle et surtout de l'époque hellénistique; ils ne s'attachent pas à la fortune d'un roi ou d'un prince; au contraire, ils prennent part à la vie politique dans la même mesure que les autres citoyens [1]. Ils ont conscience de leur valeur, mais leur vanité n'est pas encore exaltée, et leur talent, ils le consacrent tout entier au bien de la collectivité.

On a souvent remarqué le caractère anonyme des œuvres d'art du XIIIe siècle; on a prétendu que les artistes, par humilité, ne voulaient pas signer leurs œuvres, que leurs contemporains ne se souciaient pas de connaître leurs noms, que peut-être même il leur était interdit de signer. Ce fut une exagération [2] contre laquelle M. de Mély eut le mérite de réagir [3], et nous savons maintenant, au contraire, que les signatures de sculpteurs, d'architectes, de miniaturistes, ne manquent pas. Mais il est vrai que leur personnalité, comme celle des artistes grecs du Ve siècle, ne se détache pas aussi vigoureusement de l'ensemble que plus tard, à une époque où l'individualisme aura triomphé.

*
* *

Est-il besoin de plus d'exemples pour prouver cette parfaite identité de l'esprit qui anime l'art du Ve siècle grec comme celui du XIIIe siècle chrétien? Tous deux sont rationalistes, spéculatifs, idéologues. Plus tard, les

[1] DA., s. v. Sculptura, p. 1152. La condition sociale du sculpteur.

[2] Cf. Enlart, *Manuel d'arch. française*, I, p. 70.

[3] de Mély, *Les primitifs et leurs signatures, les miniaturistes*, Mém. des antiquaires de France, LXVII, 1908, p. 16 sq.; id., *Les sculpteurs primitifs et leurs signatures*, Ami des Monuments, 1908, p. 51; id., *Les primitifs et leurs signatures*. Rev. de l'art anc. et mod., 1909, I, p. 385 sq.; id., *Les signatures des primitifs*, GBA., 1910, II, p. 173 sq.; id., *Signatures de primitifs*, GBA., 1911, II, p. 243 sq.; RA., 1911, I, p. 67 sq.; 135 sq. 315; sq.; 443 sq.; Durrieu, *L'enlumineur et le miniaturiste*. CRAI., 1910, p. 330 sq.; id., RA., 1911, I, p. 354 sq.

artistes s'adresseront à la sensibilité ; à partir du IVe comme du XIVe siècle, les sources jusqu'alors fermées de la passion vont s'ouvrir ; mais maintenant, ils s'adressent uniquement à l'*intelligence* [1]. Nous sommes en pleine abstraction, dans le domaine des idées pures de Platon [2]. A voir les personnifications des huit Muses du moyen âge à la façade des cathédrales, « on reconnaît, au premier coup d'œil, qu'elles n'ont jamais vécu de notre vie, qu'elles trônent au-dessus du monde, comme ces idées dont parle Gœthe » [3].

[1] « Le XIIIe siècle voulait parler à l'intelligence », Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 237 ; « au moyen âge, toute forme est le vêtement d'une pensée », *ibid.*, p. 3, cf. encore, id., *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 518 ; Deonna, *Peut-on comparer...*, p. 72.

[2] P. 25.

[3] Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 97.

VII

L'ART GREC DU IVe ET L'ART CHRÉTIEN DU XIVe SIÈCLE

Epoques de transition. — Rythmes nouveaux. — La draperie. — Naissance du réalisme. — Les types divins se rapprochent de l'humanité, et les mortels s'élèvent au rang des dieux. — L'influence du théâtre. — La recherche de l'expression : le pathétique, le sentimentalisme, la grâce, la douceur, etc. — Le portrait, le moulage sur le vif. — Rôle de l'artiste, caractère international de l'art. — Les causes du changement.

Si l'art, au VIe et au XIIe siècles, est en pleine période de formation, si, au Ve et au XIIIe il a su dégager un idéal grave et austère, au IVe comme au XIVe, il commence à évoluer vers le réalisme qui donnera sa pleine mesure à l'époque hellénistique et au XVe. A vouloir caractériser d'un mot le IVe et le XIVe siècles, on peut dire qu'ils sont des *époques de transition* [1].

Ce n'est pas que les sujets aient changé. Au IVe siècle on élève des temples qui racontent les mêmes légendes que jadis, chères au peuple grec ; les statues votives abondent. Mais l'esprit qui préside à l'exécution de ces monuments diffère. L'idéalisme pur et noble du Parthénon commence à fléchir, l'art descend des hauteurs sereines pour se rapprocher davantage de l'humanité.

Le XIVe siècle lui aussi continue la tradition du XIIIe. « Pendant près de deux cents ans, les grandes idées directrices sont restées les mêmes. Des nuances délicates, il est vrai, permettent de distinguer une œuvre du XIIIe siècle d'une œuvre du XIVe ; mais ces différences tiennent bien plus à la manière dont les artistes ont compris les sujets qu'aux sujets eux-mêmes. Au XIVe siècle, l'Eglise propose toujours les mêmes thèmes, mais l'âme du sculpteur est moins haute » [2].

Nous allons constater cette lente conquête du réalisme, aussi bien dans les procédés techniques que dans les créations artistiques ; avant de caractériser la tendance générale de ces époques, nous examinerons donc, comme nous

[1] Deonna, *Peut-on comparer...*, p. 63 sq. ; je trouve un rapprochement semblable dans MRI., 1905, p. 141.

[2] Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 5 ; GBA., 1906, I, p. 49-50.

l'avons fait pour le Ve et le XIIIe siècle, les progrès accomplis dans l'exécution de certains détails, dans l'attitude et la draperie [1].

* * *

Rompant avec la vieille loi de frontalité [2], l'artiste grec avait su créer au Ve siècle des rythmes inconnus de ses prédécesseurs, en fléchissant une jambe, en faisant saillir la hanche du côté du « standbein » ; la silhouette de la statue avait dès lors perdu sa raideur, ses contours avaient pris une apparence onduleuse et souple, et la vie avait circulé dans ses membres jadis ankylosés. Toutes les variétés que pouvait présenter cette simple attitude du corps debout, il les avait essayées, et, pour introduire quelque changement dans ce rythme devenu classique, son successeur du IVe siècle devait s'ingénier à trouver un élément qui pût lui fournir des ressources nouvelles.

Le support qui soutient la statue lui vient en aide. L'Apollon Sauroctone, le Satyre au repos, s'appuient nonchalamment contre un tronc d'arbre, et c'est maintenant un jeu de lignes infiniment souples qui s'introduit dans la silhouette, une série de modulations variées, suivant que le point d'appui s'élève ou s'abaisse. Si Praxitèle ne fut pas

[1] En étudiant la flore sculptée des cathédrales, on verrait l'invasion progressive du réalisme. Au XIIIe siècle (Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 70 sq.), ce sont des feuilles simplifiées, traitées avec la même sobriété que la draperie des statues ; puis, à mesure qu'on avance, l'imitation devient de plus en plus précise. Au XIVe siècle, elle est déjà minutieuse, sacrifiant l'effet d'ensemble à l'exactitude des détails, et la fleur, la feuille, n'ont plus cet aspect monumental qu'elles avaient au XIIIe siècle. Enfin, « dès le commencement du XVe siècle, l'imitation des végétaux tombe absolument dans le réalisme... Exécutés avec un art incroyable, ces ornements sont refouillés à l'excès... Il semble que la principale préoccupation des praticiens de ce temps est d'étonner en poussant aussi loin que faire se pouvait l'imitation des végétaux les plus délicats et les plus difficiles à rendre... » Bonnard, *Notions élémentaires d'archéologie monumentale*, p. 212 sq. ; Enlart, *Manuel d'arch. française*, I, p. 539 ; Lambin, *La flore monumentale du moyen âge*, GBA., 1899, I, p. 291 sq. ; 431 sq.

[2] P 133.

l'inventeur de ce motif[1] qui apparaît sporadiquement dans l'art antérieur, c'est lui du moins qui lui a donné toute sa valeur, et l'art va dès lors multiplier ces attitudes indolentes. Mais ce rythme ne trouve un accueil aussi favorable que parce qu'il est en accord avec les sentiments nouveaux de grâce et de délicatesse alanguie qui pénètrent dans tout l'art du IVe siècle et dont l'absence empêchait sa propagation au Ve. On remarquera que ce ne sont pas seulement les statues appuyées contre un pilier dont la silhouette présente ce *hanchement* caractéristique. La hanche de la Vénus de Cnide saillit beaucoup plus que celle de la Vénus de l'Esquilin, et la silhouette du Satyre versant à boire, œuvre où cependant l'influence péloponnésienne est indéniable, est plus onduleuse que celle du Doryphore. Dans les personnages du cycle de Meidias, on notera de même que le hanchement est très accusé : « la jambe qui porte est oblique, la ligne d'aplomb passant entre les clavicules tomberait en dehors de la jambe... »[2]. Les statuettes de

Photo Neurdein.

Fig. 55.

Vierge du XIVe siècle. Collection C. E. (Enlart, *Le Musée de sculpture comparée du Trocadéro*, p. 57, fig. 30.)

[1] Tome I, p. 275.

[2] Nicole, *Meidias et le style fleuri dans la céramique attique*, p. 112.

Myrina, un peu plus tard, pousseront ce détail à l'exagération, et le corps de certains Eros semblera ployé en arc de cercle [1].

Déjà, au XIIIe siècle, la Vierge, pour regarder l'enfant qu'elle tient dans ses bras, reculait le buste et cambrait sa taille [2], mais ce n'est qu'au XIVe que ce hanchement devint une formule générale, destinée à une haute fortune [3]. Les corps se ploient, ondulent avec grâce ; bientôt l'exagération accentue la courbe extérieure, et ce ne sont pas seulement les Madones qui s'infléchissent sous leur fardeau divin [4], mais les autres personnages indistinctement; sainte Catherine à Notre-Dame de Courtrai fait des effets de hanche [5] et l'Adam de Saint-Denis [6] ressemble au Sauroctone par la mollesse sinueuse de ses contours *(fig. 55)*.

On a voulu attribuer l'invention de ce rythme nouveau aux ivoiriers qui auraient suivi la cambrure de la dent d'éléphant qu'ils travaillaient : « leurs statuettes s'en étaient trouvées naturellement cambrées, et la mode adoptant cette formule, la grande sculpture lui avait donné le développement que l'on sait ». Mais cette hypothèse n'a plus aucun crédit [7], et il faut plutôt admettre, avec M. Berteaux [8], qui rappelle avec beaucoup d'à-propos le souvenir des œuvres du IVe siècle, que « ce phénomène analogue d'assouplissement et d'alanguissement est peut-être une étape nécessaire dans le développement spontané d'une sculpture ». Plus tard, la pose hanchée du David en bronze de Donatello dérivera-t-elle directement d'une statue praxi-

[1] Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, pl. 34, etc.

[2] Michel, HA., II, 1, p. 474 ; 2, p. 594-5.

[3] GBA., 1898, I, p. 273 ; Bull. Soc. Antiqu. de France, 1909, p. 269 ; MP., X, 1903, p. 222 ; Enlart, *Manuel d'arch. française*, I, p. 535 ; Fierens-Gevaert, *La Renaissance septentrionale*, p. 64 ; Michel, HA., II, 2, p. 609.

[4] Michel, HA., II, 2, p. 716 sq. Les madones du XIVe siècle ; ex. p. 725, fig. 457.

[5] *Ibid.*, p. 727, fig. 458.

[6] *Ibid*. p. 690, fig. 430.

[7] *Ibid.*, II. 1, p. 474.

[8] Rev. de Paris, 1909, nov., p. 371.

télienne, comme on l'a dit[1]? Assurément le souvenir de l'antique est puissant chez ce maître[2] et ses contemporains se conformèrent souvent au canon praxitélien que fournissaient les copies romaines[3]. Mais, de même que Michel-Ange a retrouvé inconsciemment le canon classique du Ve siècle[4], ne peut-on croire que chez l'artiste du XVe il y eut moins imitation que développement logique de l'art?

* * *

La draperie s'assouplit, tend à devenir pittoresque, à imiter plus exactement les mille petits détails que présente une étoffe véritable, et à perdre en même temps cette sobriété de facture qu'elle avait dans l'art du Ve siècle. « On peut définir d'un mot, dit M. Pottier, le changement qui s'est fait : la draperie du Ve siècle était architecturale, celle du IVe siècle est picturale[5]. La première se subordonne au corps et souligne les effets de stabilité et de repos. La seconde introduit un élément distinct, une personnalité agissante, qui a ses mouvements, ses lignes et qui parfois même accapare l'attention au détriment du reste »[6]. On pressent la tendance dangereuse à traiter la draperie pour elle-même, pour sa propre beauté, et non seulement comme accessoire du corps; ainsi, dans les Tanagréennes, « on n'a d'yeux que pour les plis serrés et multipliés, les brisures obliques et transversales du manteau qui rompent les lignes verticales de la tunique ». La draperie va devenir expressive, au même titre que les visages; comme eux, elle va perdre sa sérénité.

[1] GBA., 1899, II, p. 402.
[2] *Ibid.*, p. 397 sq.; Bertaux, *Donatello*, 1910.
[3] REG., 1908, p. 36.
[4] P. 21.
[5] Nous étudierons plus loin la grande influence de la peinture sur la sculpture.
[6] Pottier, *Diphilos*, p. 70-1; GBA., 1909, II, p. 23, 31.

L'Hermès d'Olympie révèle une véritable virtuosité dans le traitement des étoffes[1]; la chlamyde est jetée négligemment sur le tronc d'arbre, les grands plis profonds se creusent, se contrarient, se massent en paquet sous le bras du dieu; çà et là de légères ondulations froncent le tissu de laine, et l'artiste a poussé si loin le souci du détail, qu'il a indiqué le petit trou fait dans l'étoffe par l'épingle qui avait servi à la retenir[2]. S'étonnera-t-on qu'un savant à qui l'on montrait une des premières photographies de cette statue se soit écrié : « C'est fort beau, mais pourquoi donc, lorsqu'on a pris le cliché, a-t-on laissé pendre là ce manteau ?[3] »

L'Eiréné de Képhisodote, qui date du commencement du IVe siècle, relève encore de la tradition du Ve par les grands plis verticaux de son péplos, traités cependant avec plus de souplesse qu'auparavant[4]. Mais on commence à abandonner ce sévère vêtement dorien, dont l'austérité ne convient plus guère à ces tendances nouvelles. Sans doute on ne négligera jamais complètement ce vêtement devenu classique, mais on lui préfère désormais les jeux compliqués des draperies, les plis multiples qui traversent le corps en tout sens. « Il y a là toute une science nouvelle de la draperie; c'est déjà la recherche de raffinements intéressants pour l'œil : l'étoffe, réduite en petits plis, contournée, repliée autour du buste, forme au corps une enveloppe animée, dont l'élégance s'affranchit des conventions du placage artistique en usage à l'époque précédente; elle ne tire son charme que de la réalité vivante. L'artiste évite avec soin la monotone retombée des grandes surfaces lisses; il superpose les plans, multiplie les lignes brisées et les torsades, subdivise les masses en menus détails. L'himation s'enroule autour de la taille ou sous les seins comme une grosse ceinture ; il encadre la poitrine et laisse

[1] Fougères, *Mantinée*, p. 555-6.

[2] GBA., 1897, II, p. 128.

[3] Perrot, *Praxitèle*, p. 35.

[4] Fougères, *op. l.*, p. 555 ; différence de la draperie avec celles du temps de Phidias, RA., 1906, I, p. 112 sq. ; cf. aussi la stèle de la femme au foie, de Mantinée, Fougères, *op. l.*, p. 540 sq., pl. V.

à découvert, au-dessous des genoux, le chiton aux plis tuyautés. Les lignes verticales du chiton partent du sol sans traîner; elles dissimulent le mouvement des jambes et forment à la masse drapée un support à la fois svelte et solide [1]. »

L'artiste qui cisela la colonne d'Ephèse [2] et y raconta peut-être la légende d'Alceste, a sculpté avec amour la draperie qui revêt la jeune femme; il a opposé aux nombreux petits plis qui descendent obliquement du bras gauche vers la jambe droite en doux sillons, les plis simples et larges de l'himation qui tombent verticalement. Quelle souplesse ont ces belles draperies de la statue de Mausole [3], où les plis profonds et moelleux de l'himation traversent horizontalement la poitrine! que d'ingénieux détails on relève dans leur agencement! pour imiter de plus près la nature et varier l'aspect des étoffes, le sculpteur a coupé par des stries parallèles les plis déterminés par les gestes du corps: ce seraient les traces du pliage des étoffes dans les coffres où elles étaient renfermées, et ce trait apparaît aussi à Delphes dans l'un des Thessaliens [4].

Mais il y a plus que ces progrès techniques. La draperie varie suivant le sexe du personnage [5]. Dans l'admirable statuette de jeune homme assis « dont la pose évoque le souvenir du Pensieroso », dans l'éphèbe de Tralles [6], dans les Thessaliens de Delphes [7], le manteau se masse à grands plis droits, sans détail inutile; les petits plis brisés sont évités, car c'est une étoffe d'un caractère viril. Mais

[1] Fougères, *op. l.*, p. 553-4.

[2] Collignon, *Scopas et Praxitèle*, p. 64, fig. 11. On cite toujours comme exemple de la draperie du IVe siècle les Muses de Mantinée; je les écarte pour les motifs que j'ai énoncés plus haut, Tome I, p. 356. Sur ce genre de draperies: Furtwängler, *Griech. Originalstatuen in Venedig*, p. 306; MRI., 1900, p. 200.

[3] Collignon, *op. l.*, p. 56, fig. 10.

[4] BCH., 1899, p. 463. On notera les mêmes plis transversaux qui recoupent les grands plis, dans la draperie de Pergame, Bulle, *op. l.*, pl. 211.

[5] Pottier, *Diphilos*, p. 71; GBA., 1909, II, p. 32.

[6] Collignon, MP., X, 1903, p. 29 sq., pl. IV-V.

[7] BCH., 1899, pl. XXV.

sur un corps de jeune fille, l'étoffe devient légère, serpente, ondule, ruisselle à fins petits plis.

Au Ve siècle, la draperie s'adaptait déjà au caractère moral du personnage [1], mais comme l'âme de celui-ci était calme, sereine, elle avait aussi un aspect grave et austère. Maintenant que les visages vont peindre les passions, la volupté, la mélancolie, la douleur, elle va s'efforcer de contribuer à leur expression. Dans les statuettes de Tanagra, « ce costume unique, sous le pouce de l'ouvrier, passe par les plus diverses et les plus délicates significations, correspondant aux attitudes, aux gestes, aux airs de tête, à l'être intérieur du personnage. Tel himation est d'une ampleur et d'une gravité matronale, et tel autre prend la chasteté d'une virginale mousseline, d'un voile d'innocence ; à moins qu'il ne devienne écharpe molle et voluptueuse, glissant d'une poitrine découverte. S'agit-il de représenter une danseuse tourbillonnant dans un nuage de cette gaze transparente qu'on appelait de « l'air tissu », l'argile pétrie se fait légère, flottante, inconsistante, se fond dans une ivresse de tournoiement. Et voici, à côté, une jeune femme assise, image de rêverie triste ou de lassitude douloureuse ; sur elle et autour d'elle les longs plis de sa draperie s'affaissent comme accablés [2] ».

L'art grec est-il redevable à Praxitèle de cette rénovation de la draperie [3] ? ne serait-ce pas plutôt le résultat de l'assouplissement graduel de l'art ?

Dès la seconde moitié du Ve siècle, un souffle léger commence à enfler les draperies. Cette agitation, sensible au Parthénon, dans la Niké d'Olympie, s'accentue dans les frises des temples d'Athéna Niké [4] ou de Phigalie [5]. Au siècle suivant, elle atteint son maximum d'intensité au Mausolée, où il semble qu'on entende les draperies claquer au vent violent qui les agite et les tord. La peinture de vases en

[1] P. 223.

[2] Lechat, *Tanagra*, p. 34-5.

[3] Collignon, *Scopas et Praxitèle*, p. 101 ; Fougères, *op. l.*, p. 557 (réf.) ; Lœwy, *Griech. Plastik*, 1911, p. 91.

[4] Collignon, SG., II, p. 103.

[5] *Ibid.*, p. 161.

avait donné l'exemple, peut-être sous l'influence de Polygnote [1], et l'on remarquait déjà chez Hiéron, Brygos, le « Kalhkopfmeister », le présage des draperies flottantes de la plastique [2]. De plus en plus ces étoffes se contorsionnent, se tordent en spirale, en cloche; les plis serpentins que connaissait déjà le Ve siècle [3] tourbillonnent tumultueusement sur les vases du cycle de Meidias [4], sur une tablette peinte d'Eleusis [5], dans les reliefs du Mausolée, et les œuvres de l'époque hellénistique exagèrent cette tendance.

Au XIVe siècle, l'usage d'étoffes plus lourdes, aux plis plus profonds, dut avoir quelque influence sur la façon de rendre la draperie [6]. Mais une observation plus réaliste, une conception plus pittoresque et plus picturale, qui se dégageait nettement, comme au IVe siècle, de l'idéalisme du XIIIe, devait amener nécessairement aux mêmes résultats.

Comme en Grèce, c'est une tendance bien marquée à rompre l'uniformité des grands plis droits de jadis, au moyen de plis transversaux, obliques, dirigés en tous sens, enroulés en volutes de plus en plus savantes, et l'ingéniosité dans leur disposition semble être trop souvent l'objet même des recherches de l'artiste [7]. Sur le corps

[1] P. 222.

[2] Hartwig, *op. l.*, p. 290, 431 ; Pottier, CV., III, p. 1002.

[3] Reliefs des danseuses de Berlin, Kékulé, *Griech. Skulptur*, p. 140-1, fig. ; AA., 1893, p. 76-7 ; MAI., XVIII, p. 316, note 1 ; Niké de Paeonios, temples d'Athéna Niké, de Phigalie, monument des Néréides (Bulle, SM., pl. 103) ; Néréides d'Epidaure, Iris du Parthénon, Danseuses de Delphes, de Trysa, rhyton d'argent de Tarente (JOAI., V, p. 117, fig. 32, p. 125) ; sarcophage lycien de Sidon (AA., 1894, p. 10, fig. 5), etc.

[4] Nicole, *Meidias*, p. 103, fig. 24 ; Pottier, CV., III, p. 1062-3.

[5] IV-III s., JDAI., 1904, pl. I, 4 ; frise de Télèphe, JDAI., 1900, p. 121, fig. 13 ; Gigantomachie ; Niké de Myrina, Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, pl. XX, XXI. — Reliefs néo-attiques, etc. M. Bizard, à propos du relief phallique de Délos où ce détail apparaît, a tort de dire qu'on en trouve les plus anciens exemples dans la frise du Mausolée, BCH., 1907, p. 509.

[6] Michel, HA., II, 2, p. 698 ; III, 1, p. 386 ; Bouchot, *Les primitifs français*, p. 280.

[7] Fierens-Gevaert, *La Renaissance septentrionale*, p. 65.

ils sont disposés en croissants transversaux [1]; on recherche le contraste entre les petits plis collés sur le buste et les légers sillons creusés sur la jambe [2]; ce sont partout des sinuosités molles et compliquées [3], des plis qui se cassent, s'emmêlent [4]. En même temps, le caractère de sécheresse et de dureté qui était encore sensible dans les sculptures du XIIIe comme dans celles du Ve, cette raideur un peu métallique, se perd; le modelé s'adoucit, car les ressources de la peinture commencent à être mises à contribution par les sculpteurs.

Au XIIe siècle déjà, les draperies commençaient à s'agiter [5]; elles s'apaisent au XIIIe, sauf dans certaines contrées, comme en Allemagne [6], pour bouillonner avec une forme nouvelle à partir de la fin de l'époque gothique. Tumultueuses, à l'arrangement factice, elles deviennent le trait dominant de la statuaire bourguignonne des XIVe-XVe siècle, de l'atelier de Claus Sluter [7], et les artistes mettent

[1] Michel, HA., II, 2, p. 609.

[2] Fierens-Gevaert, *op. l.*, p, 37.

[3] Michel, p. 686.

[4] Kleinclausz, *Claus Sluter*, p. 104.

[5] Michel, HA., I, 2, p. 609, 639.

[6] « Cette agitation des draperies, que les écoles de Bourgogne, du Languedoc, du Poitou, avaient au XIIe siècle introduite dans la statuaire monumentale, et qui, dans la seconde moitié de ce siècle s'apaise dans l'Ile-de-France en ondulations plus eurythmiques où de brusques retroussis rappellent seuls, çà et là, le bouillonnement des modèles primitifs, reprit en Allemagne, au moment même où elle s'atténuait en France, une violence presque méthodique; elle souleva, retroussa, tordit en volutes les draperies des Apôtres et des Prophètes de Bamberg, elle souffla en bourrasques incohérentes sur l'ancien portail de Magdebourg; à Munster, à Paderborn, elle fit clapoter comme des voiles battues par les vents contraires les tuniques et les manteaux des Apôtres, et si elle se calme dans les plus belles œuvres du XIIIe siècle, il est bien rare que quelque détail ne la trahisse çà et là, comme un souvenir tenace ou une irréductible velléité, jusqu'à ce qu'on la voie enfin, sous une forme nouvelle et avec une virtuosité rajeunie, reparaître à la fin de l'époque gothique, par exemple au trumeau de Munster, et chez les maîtres franconiens. » Michel, HA., 2, p. 744, 746, 748, 749, 751.

[7] Kleinclausz, *Claus Sluter*, p. 130-1; GBA., 1903, II, p. 335. — Claus Sluter l'aurait peut-être empruntée à l'Allemagne, Michel, HA., III, 1, p. 386. D'autre part, Réau, *Peter Vischer*, p. 69, en étudiant la sculpture allemande du XVe siècle, note la prédilection pour les effets pittores-

en pratique le précepte d'Alberti (XVe siècle) : « Quant aux draperies, il faut tantôt les coller au corps, tantôt les faire onduler dans l'air [1] ». On en exagère les bouillonnements jusqu'au maniérisme, de façon à faire pressentir le Bernin [2].

* * *

Nous pouvons maintenant rapprocher les unes des autres, au point de vue de la draperie, les statues du IVe et du XIVe siècles. Qu'on se rappelle les plis secs et compassés des VIe et XIIe, les plis graves et austères des Ve et XIIIe, on constatera une fois de plus que l'évolution s'est faite de part et d'autre dans le sens du naturalisme, du pittoresque. L'ampleur des plis, leur modelé souple et puissant, leurs sillons profonds où les lumières et les ombres jouent sans aucune dureté, que nous admirons dans les statues du portail de la Chartreuse de Champinol ou dans celles du puits des Prophètes, sont des qualités que présentent aussi les statues grecques du IVe siècle. Dans le Zaccharie de Claus Sluter *(fig. 56)* [3], je trouve la même saveur que dans la statue de Daochos I [4], dont la disposition des plis est semblable, ou que dans la charmante statuette d'éphèbe assis du Musée du Louvre [5]

ques des draperies tumultueuses, et dit : « Peut-être ce goût des draperies violemment agitées est-il un héritage des grands imagiers dijonnais du commencement du XVe siècle dont l'influence s'était propagée jusqu'à Nuremberg. »

[1] Michel, HA., IV, 1, p. 91-2.

[2] *Ibid.*, III, 1, p. 414. — On peut noter ici un rapprochement curieux. Dans certaines statues du Ve siècle de style phidiaque, la draperie qui couvre le haut du corps est tranquille, mais, sur les pieds, les plis de l'étoffe, au lieu de s'harmoniser avec l'attitude calme de la statue, sont violemment agités. Amelung, MRI., 1901, p. 29 sq., pl. 7 ; REG., 1901, p. 437 sq. Même contraste dans la sculpture du XIIIe siècle. Michel, HA., II, 2, p. 746, 749, fig. 472.

[3] Kleinclausz, *op. l.*, p. 60, fig. (1405).

[4] BCH., 1899, pl. XXV.

[5] Pottier, *Diphilos*, pl. XIV, n° 251 ; au point de vue de l'attitude, de la draperie, on pourra comparer aussi cette statuette à la figure assise de la cathédrale de Reims. Ci-dessus, p. 228, note 3.

fig. 57). Dans la Vierge d'Annonciation de la collection Doisteau [1], je découvre cette prédilection du IVe siècle pour les plis transversaux et obliques qui coupent horizontalement le corps et contrastent avec les plis verticaux du bas du vêtement : celle que nous constatons dans les statues de Mausole ou de Coré de Vienne [2], dans le relief d'Ephèse ou dans de nombreuses statuettes de Tanagra.

Fig. 56. — Zaccharie de Claus Sluter.

* * *

Laissons maintenant de côté l'étude technique des formes, et efforçons-nous de saisir le trait dominant de l'art. Ce que nous voyons partout, confirmation de ce qu'indiquait déjà la draperie, c'est la poussée sourde encore, mais efficace quand même, du *réalisme* sous toutes ses formes.

« Le quatrième siècle a laïcisé les créations religieuses du Ve », a-t-on dit [3]. En effet, l'idéal religieux est moins élevé qu'au Ve siècle, et de jour en jour, *les*

[1] Michel, HA., II, 2, p. 717, fig. 449. Cf. aussi la statue tombale de saint Emmeran, *ibid.*, p. 771, fig. 497.

[2] Springer, *op. l.*, (8), I, p. 278, fig. 514.

[3] Pottier, GBA., 1909, II, p. 27 ; id., *Diphilos*, p. 64.

types divins se rapprochent de l'humanité. Le relâchement de l'esprit de tradition, les progrès de l'incrédulité, l'affaiblissement des croyances religieuses [1], détachent progressivement l'homme des hautes conceptions idéales dans lesquelles s'était complu l'artiste du temps de Périclès, et dirigent davantage son regard sur son prochain. « Tandis

Fig. 57. — Statuette d'éphèbe du Louvre.

que le sentiment religieux et moral donne leur unité aux productions tant littéraires qu'artistiques du siècle de Périclès, l'unité de celles du IVe siècle se trouve dans l'obser-

[1] Collignon, SG., II, p. 174.

vation humaine, l'étude de l'homme et de tout ce qui touche l'homme, entreprise à la fois de tous les points d'où l'homme peut être observé et étudié. La maxime qu'avait empruntée Socrate au temple de Delphes pour en faire sa formule de vie semble être devenue, au IVe siècle, l'unique programme de tous, artistes et penseurs ; il ne s'agit pour tous que de connaître l'homme et de le révéler à l'homme. Alors ce n'est pas seulement la philosophie qui descend du ciel sur la terre, l'art aussi quitte l'Olympe pour l'Agora... Praxitèle, puis Lysippe, ramènent peu à peu la sculpture du monde des immortels à celui des vivants »[1]... Aphrodite n'est plus la déesse chaste et austère du Ve siècle, elle devient une femme dans laquelle on exalte le charme voluptueux de la beauté, et ses formes, de viriles qu'elles étaient, s'alanguissent, s'adoucissent. L'Aphrodite de Cnide, avec son vêtement, a dépouillé la majesté divine ; il n'y a plus grand chose en elle de la déesse, ce n'est plus guère qu'un beau corps de femme, encore solidement bâti comme celui de ses aïeules du Ve siècle, mais qui deviendra frêle et délicate dans ses descendantes, dans la Vénus de Médicis. Apollon est un jeune garçon qui taquine un lézard ; Artémis, une jeune fille qui ajuste son manteau sur son épaule ; à Olympie, Hermès nonchalamment accoudé, comme un éphèbe qui se repose des fatigues de la palestre, amuse avec une grappe de raisin le petit Dionysos. Ces sujets religieux confinent maintenant aux sujets de genre, qui commencent à revendiquer leur place[2].

* * *

Mais en même temps que les dieux descendent de leur hauteur idéale, et deviennent de simples mortels, les hommes vont à leur rencontre, et se haussent à leur niveau. La touchante humilité des Grecs du Ve siècle, dont la per-

[1] Lechat, *Tanagra*, p. 19-20 ; Lœwy, *Griechische Plastik*, 1911, p. 75 sq.
[2] Collignon, SG., II, p. 177.

sonnalité s'effaçait devant le dieu, n'existe plus. Apelles est le premier peintre qui *représente les hommes comme des dieux*[1]. Dans la statue de Lysippe, Alexandre, appuyé sur sa lance, regardait le ciel d'un air de défi qui avait inspiré ce distique : « Le héros de bronze lève les yeux vers Zeus comme pour lui dire : La terre est à moi ; toi Zeus, règne dans l'Olympe ![2] » On divinise le Macédonien sous les formes les plus différentes, en tant que Zeus, Ammon, Héraclès, Dionysos[3]. Les statues honorifiques se multiplient[4].

* * *

Ce double phénomène, qui rabaisse les dieux et élève les mortels, se produit aussi dans l'art du XIVe siècle[5]. La Vierge, qui trônait en majesté, telle une reine, au XIIe et au XIIIe, paraît trop éloignée de l'humanité dès les dernières années du XIIIe[6]. Elle s'humanise, elle devient une femme, une mère. Au milieu du XIVe, le groupe de la Vierge et de l'enfant n'aura plus rien de solennel ; on croira voir une mère qui sourit et qui joue avec son enfant, petit bébé joufflu et potelé.

Mais, d'autre part, de même qu'Alexandre ne craignait pas de rivaliser avec Zeus, de même, au XIVe siècle, l'orgueil royal grandit. Alors qu'au XIIIe les rois, barons et évêques n'apparaissaient que rarement dans la cathédrale[7] et seulement en tant que donateurs, dans des attitudes humbles ou des tailles modestes, voici qu'en 1375 on représente, à côté de la Vierge et de saint Jean-

[1] *Festschrift für Overbeck*, p. 11.

[2] Collignon, SG., II, p. 429-430.

[3] *Ibid.*, p. 434.

[4] Welsh, *Honorary statues in ancient Greece*, ABSA., XI, 1904-5, p. 32 sq.

[5] On a déjà relevé ce point de contact entre le IVe et le XIVe siècle. MRI., 1905, p. 141.

[6] Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 276 sq. ; id., *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 146 sq. ; Fourreau, *Le génie gothique*, p. 39 sq.

[7] P. 248.

Baptiste, aux contreforts de la tour nord de la cathédrale d'Amiens, et en d'aussi grandes dimensions que ceux-ci, Charles V, le dauphin Charles VI, Jean Bureau, sire de la Rivière, le duc d'Orléans et le cardinal La Grange. « Tant de familiarité eût sans doute paru choquante à un saint Louis, mais en 1375, nous sommes aux confins du vrai moyen âge [1]. »

*
* *

Sur les visages des dieux et des mortels, les passions de l'âme, jadis refrénées, vont se trahir; leurs traits perdront leur beauté idéale et leur sérénité, pour devenir individuels. C'est la troisième phase de l'histoire de l'*expression* qui commence. Primitivement, l'artiste ne savait traduire les sentiments ni par les traits du visage, ni par les gestes; le sourire stéréotypé flottait sur les lèvres des guerriers mourants du VIe siècle, sur celles des divinités en courroux, et leurs gestes n'indiquaient pas la crispation des membres, les tortures de leurs blessures. Puis, au Ve siècle, grâce aux progrès accomplis dans l'étude des mouvements et des rythmes, les gestes devinrent significatifs; dans le Discobole, le corps contracté va se détendre comme un arc bandé, mais la tête reste encore impassible. Le Philoctète de Pythagoras visait au pathétique, mais la souffrance était d'ordre purement physique, et si un tel sujet « est le premier en date de la série qui aboutira plus tard au Laocoon », du moins le visage n'était pas plus expressif que ceux de Myron. Maintenant, au IVe siècle, gestes, draperies, visages, concourent à exprimer les sentiments qui s'agitent dans le cœur humain. Le mouvement violent, l'attitude forcenée de la Ménade de Dresde, sont le signe du délire sacré dans lequel elle est plongée, et le regard noyé de

[1] Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 390; id., *L'art de la fin du moyen âge*, p. 237, note 4.

cette tête renversée en arrière semble ivre d'extase[1]. Il serait facile de noter la même progression dans l'art chrétien du XIIe au XIVe siècle.

* * *

Chose curieuse, il semble que, de part et d'autre, *le théâtre* ait exercé une influence prépondérante sur le développement de ce réalisme nouveau.

Dès le Ve siècle, la peinture de vases la subit. La composition prend plus d'unité, devient plus dramatique. « Sur un vase corinthien, l'art raconte et bavarde comme un héros d'Homère ; il entasse le plus de détails possibles, il réunit tous les personnages de la légende. Que l'on compare à cette prolixité des compositions comme celles d'Euphronios ou de Brygos ; tout marche vers un but défini ; l'ensemble se répartit en scènes nettement divisées, avec les acteurs essentiels du drame[2]. » On constate comme une prédilection pour la composition ternaire ou trilogique, rappelant, au théâtre, la trilogie d'Eschyle. Les attitudes même deviennent scéniques. Chez Douris, « c'est, dans le tableau du Vote, d'un côté Ulysse, les mains levées, à la fois étonné et ravi de voir grossir l'amas de petites pierres qui représentent les votes en sa faveur, et de l'autre Ajax, relégué à l'angle droit de la scène ; seul et abandonné, sentant la défaite inévitable, il couvre sa tête de son manteau pour cacher sa honte ; figure dramatique qui fait penser à la création souvent citée de Timanthe : Agamemnon voilant sa face pour ne pas voir le sacrifice de sa fille Iphigénie. Je pourrais encore signaler, d'après des vases du Louvre, de très beaux exemples d'Achille retiré sous sa tente, sombre et désespéré. Qui donc a pu donner à ces personnages ce beau souffle tragique ? Qui a créé ces pauses d'une éloquence muette, si-

[1] Collignon, *Scopas et Praxitèle*, p. 38.
[2] Pottier, CV., III, p. 830 sq. ; id., *Douris*, p. 95.

non le drame grec lui-même? Ne savons-nous pas qu'un des grands effets du théâtre d'Eschyle était précisément d'avoir mis sur la scène une Niobé immobile, un Achille farouche, ne répondant que par un silence implacable aux ambassadeurs d'Agamemnon[1]? » Enfin, l'expression des visages devient pathétique, les bouches chantent, crient, les traits grimacent de douleur ou de joie[2]. Le grand peintre qu'était Polygnote avait ouvert à la recherche de l'expression des voies nouvelles[3]; son influence s'était fait sentir sur les céramistes, mais lui-même avait dû s'inspirer des œuvres dramatiques[4].

La réciproque est vraie, et des dramaturges comme Eschyle ont pu emprunter à des œuvres picturales la pose pathétique de certains de leurs héros[5].

On notera toutefois que cette alliance avec le théâtre n'est jamais un assujettissement; « l'influence du théâtre n'a pas pris à cette époque, comme plus tard, vers la fin du Ve et au IVe siècle, l'aspect d'une traduction matérielle. C'est l'esprit synthétique du drame, c'est le sens du pathétique, qui animent les peintres[6] ». Mais, avec le temps, l'imitation se précise; les scènes de certains vases sont directement empruntées au théâtre; sur l'un, ce sont les préparatifs d'un drame satyrique, sur un autre, c'est une représentation d'Andromède.

« La plupart des vases de l'Italie méridionale, même quand les sujets n'ont pas de rapport direct avec la tragédie, offrent dans leur ensemble quelque chose de théâtral. Voyez le vase d'Orviéto : on dirait qu'une machinerie a fait sortir de terre, sous les yeux du spectateur, cette espèce de tableau vivant, savamment ordonné, avec ses groupes de personnages s'équili-

[1] Pottier, *Diphilos*, p. 93-4 ; id., CV., III, p. 832.
[2] Pottier, CV., III, p. 996-7, 1084.
[3] REG., 1894, p. 350 sq. Cf. Tome I, p. 270.
[4] Pottier, CV., III, p. 1054-5.
[5] REG., 1895, p. 126 sq. ; Pottier, CV., III, p. 1012. — Sur l'expression des sentiments dans le drame, on consultera Girard, *De l'expression des masques dans Eschyle*. REG., 1894, p. 1 sq., 337 sq., surtout 1895, p. 88 sq.; Kiefer, *Körperlicher Schmerz und Tod auf der attischen Buhne*, 1909.
[6] Pottier, CV., III, p. 833.

brant à des hauteurs différentes, comme sur des praticables de théâtre. Si l'on cherche à se représenter la mise en scène du Prométhée au moment où le char des Océanides s'élevait jusqu'au Titan cloué sur son rocher, ou celle de l'Orestie quand les portes du temple s'ouvrant, le tréteau roulant, appelé *egkyklèma,* apportait en avant de la scène le groupe des Euménides endormies autour du suppliant, on n'en peut donner une idée qu'au moyen des peintures de vases... [1]. »

Est-il nécessaire de dire qu'au Ve siècle cette influence dramatique ne se fait guère sentir sur la sculpture ? Si des poètes, comme Euripide, ont pu s'inspirer de compositions sculpturales [2], du moins il ne semble pas que le théâtre ait encore une grande action sur la statuaire. Tout au plus peut-on voir, dans les reliefs à trois personnages, comme celui d'Hermès, Eurydice et Orphée [3], le souvenir d'une scène de la tragédie couronnée, où apparaissent les trois acteurs [4] : ici l'influence se réduit à la seule composition. Mais, dans la sculpture, le pathétique, qui a pénétré dans la peinture toujours en avance, reste purement extérieur, se révèle plutôt dans les attitudes, la recherche des mouvements violents, que dans l'expression du visage. Toutefois, dans la frise du temple d'Athéna Niké, comme dans celle de Phigalie [5], ce qui frappe c'est l'intensité du sentiment dramatique et l'habileté de la mise en scène.

« Cette recherche du pathétique, ces groupements pittoresques, ces attitudes violentes imprimées aux figures hardiment lancées, voilà les témoignages les plus positifs de l'évolution qui entraîna l'art dans une direction nouvelle. A n'en pas douter, la sculpture suit le mouvement qui se dessine dans la

[1] Pottier, CV., III, p. 1054.

[2] Tome I, p. 191.

[3] Sur cette série : Amelung, MRI., 1899, p. 3 sq. ; REG., 1899, p. 468 ; JDAI., 1888, p. 68 sq. ; 225 sq. ; 1894, p. 5-6, 19, note II ; MAI., V, p. 222 ; MA., I, p. 673 sq. ; RA., 1895, II, p 217, etc.

[4] Reisch, *Griech. Weihgeschenke,* p. 130 sq. ; cf. Collignon, SG., II, p. 142 ; Rees, *The so-called rule of thre actors in the greek classical drame,* 1908.

[5] Collignon, SG., II, p. 103, 158.

littérature ; elle vise, elle aussi, à la « variété pathétique » introduite par Euripide dans le drame attique, et manifeste déjà des élans de fougue et de passion qui font prévoir le style brillant du IVe siècle. Il faut insister sur ce point. La frise du temple d'Athéna Niké est plus voisine de celle du Mausolée que de l'art tranquille et majesteux du Parthénon, et l'on se ferait une idée fausse de l'histoire de la plastique à la fin du Ve siècle, si l'on méconnaissait la portée d'une évolution qui annonce déjà l'art de Scopas et de ses émules [1]. »

Au IVe siècle, l'influence du théâtre se fait définitivement sentir sur la plastique, et l'incite à peindre, comme sur la scène, les passions et les sentiments. Sur ce point, l'influence d'Euripide fut énorme, et on a dit avec raison que, tout homme du Ve siècle qu'il soit, « il est aussi un des précurseurs du quatrième » [2]. Poète réaliste, il aime les sujets qui peuvent se rapporter à des événements contemporains ; sa pensée n'a plus la force austère d'un Eschyle ou d'un Sophocle, semblable à celle qui anime les sculptures d'Olympie ou du Parthénon [3], elle est plus gracieuse, elle se plaît aux détails plus qu'à l'ensemble, « elle amuse souvent plus qu'elle ne frappe » [4]. Mais surtout, Euripide est le peintre des passions humaines, et c'est le caractère pathétique des sujets qu'il recherche [5]. Ses personnages sont en proie à toutes les douleurs du corps comme de l'âme ; ils n'ont plus l'impassibilité sereine des héros d'Eschyle, mais ils sont de vrais humains ; ils éprouvent des sentiments de tendresse et de douceur, les époux s'aiment, les frères regardent amicalement leurs sœurs, les mères sourient à leurs enfants ou pleurent [6]. De telles qualités étaient bien faites pour plaire aux Grecs du IVe siècle, qui ne cessent de

[1] Collignon, SG., II, p. 103-4.

[2] *Ibid.*, p. 176.

[3] Cf. l'ingénieuse comparaison de M. Winter, *Parallelerscheinungen in der griech. Dichtkunst und bildenden Kunst*, WJklA., 1909, p. 681 sq. ; Lechat, REA., 1910, p. 124 sq.

[4] Croiset, *Histoire de la litt. grecque*, III, p. 315.

[5] *Ibid.*, p. 297, 326 sq.

[6] *Ibid.*, p. 332 sq.

jouer ses drames, auxquels l'art emprunte ses sujets. C'est grâce à lui que la sculpture jusqu'alors indifférente à l'expression pathétique, va s'émouvoir.

* * *

Un des traits originaux du beau livre que M. Mâle a consacré à l'*Art religieux de la fin du moyen âge en France,* consiste à rendre le théâtre des Mystères responsable du réalisme qui s'introduit dans l'art dès la fin du XIIIe [1]. Eux-mêmes doivent beaucoup aux « Méditations sur la vie de Jésus-Christ » attribuées à Saint-Bonaventure. C'est ce livre « qui a le plus contribué à enrichir les Mystères, et par l'intermédiaire des Mystères, à transformer l'ancienne iconographie » [2]. Ecrit au XIIIe siècle, il rend une note toute nouvelle de sensibilité et d'émotion : alors que « les autres livres s'adressaient à l'intelligence, celui-ci parle au cœur ». Recherche du détail minutieux et réaliste, traits pathétiques, scènes pittoresques, on y trouve déjà toutes les tendances qui vont alimenter le théâtre et par lui l'art. Agencements inconnus de scènes, qui transforment complètement l'ancienne iconographie, costumes, décors, accessoires, voilà ce que les Mystères introduisent dans l'art, à partir du XIVe siècle. Mais ils ont fait davantage, ils en ont transformé l'esprit, ils ont fait triompher le réalisme.

« C'en est fait désormais de l'art profond du XIIIe siècle, où toute forme était le vêtement d'un dogme. Nous voici main-

[1] P. 3 sq. « Naissance d'une iconographie nouvelle. L'art et le théâtre religieux ». M. Mâle a exposé la même théorie dans divers articles : *Le renouvellement de l'art par les Mystères,* GBA., 1904, I, p. 89, 215, 283, 379 ; *Une influence des mystères sur l'art italien du XVe siècle,* ibid., 1906, I, p. 89 sq. ; *Les influences du drame liturgique sur la sculpture romane,* Rev. de l'art anc. et mod., 1907, II, p. 81 sq. ; *Les rois Mages et le drame liturgique,* GBA., 1910, II, p. 261 sq.

[2] Cf. Bertaux, GBA., 1909, II, p. 144 sq. ; Réau, *Peter Vischer,* p. 22 (référ.) ; Fourreau, *Le génie gothique,* p. 42.

tenant en face de l'histoire. Jésus vit et souffre devant nous. L'art des grands siècles du moyen âge n'avait voulu voir dans le Christ que sa divinité ; l'art du XVe siècle semble découvrir son humanité... Jésus ressemble maintenant à l'un de nous. La Vierge, les apôtres, les saints n'ont plus rien qui les distingue de la foule. Les saintes femmes ne se reconnaissent plus qu'à leurs yeux rougis et à leurs larmes. Où les artistes ont-ils trouvé l'exemple d'une telle audace? Au théâtre évidemment, car il est clair que les acteurs ne jouaient pas leur rôle la tête entourée d'un nimbe... [1]. »

* * *

On a souvent prétendu que l'invasion du réalisme dans l'art chrétien était due a une *influence flamande*, commettant en cela une double erreur, tout d'abord de croire que le génie flamand est par essence réaliste [2], puis de voir une influence étrangère où il n'y avait qu'*évolution nécessaire*. L'art flamand a passé par les mêmes phases que l'art de la France ou de l'Italie, et, au XIIIe siècle, l'idéalisme, comme ailleurs, y règne en maître [3]. L'idéalisme ayant fait son temps, le réalisme devait le supplanter progressivement, et naître en bien des points à la fois. Ainsi, cette invention des Flamands fut, en réalité, une conquête internationale. On l'a dit justement :

« Il fut le résultat de causes historiques et morales dont l'action ne se fit pas sentir sur un seul pays ; il ne fut pas un phénomène plus spécialement flamand que français ou allemand... le réalisme ne fut pas un coup de théâtre ; il n'apparaît pas sur le monde comme un décor transformé ; du XIIIe au XIVe siècle, il y eut évolution graduelle ; l'idéalisme de l'un n'ignore pas la nature, le naturalisme de l'autre ne se dégagea pas d'un seul effort des formules de l'idéalisme traditionnel et vieilli... [4]. »

[1] Bertaux, *op. l.*, p. 69.

[2] Ex. Taine, *Philosophie de l'art* (8), I, p. 300 sq.

[3] Kœchlin, GBA., 1903, II, p. 5, 333.

[4] Michel, HA., II, p. 724, 992, 999 ; I, 2, p. 866-7 ; Bouchot, *Les primitifs français*, p. 306 ; Réau, *op. l.*, p. 23, 59-50 ; Mâle, *op. l.*, p. 69, 459.

*
* *

On pressent donc que le théâtre n'eut en somme que le rôle d'agent transmetteur, d'intermédiaire, et qu'il ne créa nullement ce courant nouveau de réalisme. Pour que les qualités de pittoresque et de pathétique aient pu se développer dans ces drames, il fallait qu'elles fussent appréciées du public, et qu'elles fussent donc déjà contenues dans les âmes des spectateurs ; et c'est seulement alors que le rôle du théâtre put grandir et son influence s'imposer à l'art. Il dut en être ainsi au moyen âge comme dans la Grèce classique. M. Mâle a bien compris que ce goût des Mystères où le chrétien voyait souffrir et mourir son dieu doit correspondre à un sentiment général d'alors. Il a noté l'éveil dans la littérature religieuse dès la fin du XIIIe siècle, de la sensibilité, d'une tendresse inconnue jadis, qui fait jaillir les larmes longtemps contenues, se répand en lamentations exaltées[1]. De même, dans l'art grec, si l'influence du théâtre d'Euripide fut si grande, c'est que de toutes parts la sensibilité brisait les entraves que lui avaient imposées l'idéalisme du Ve siècle, qu'un courant général de réalisme emportait indifféremment dramaturges, poètes, artistes.

*
* *

La *recherche de l'expression* prend une grande importance au IVe siècle. Dans la peinture, Parrhasios donne aux jeux de physionomie une place prépondérante ; la physiognomonie naît, et Aristote en fait une véritable science[2].

[1] Michel, HA., II, p. 76 sq.
[2] REG., 1894, p. 368 sq.

Dans toute la statuaire grecque on pourrait suivre deux séries d'œuvres parallèles. D'une part, les statues au repos : au VIe siècle, ce sont les Corés et les Kouroi, immobiles et raides, inexpressifs malgré leur sourire conventionnel ; ils donnent au Ve les beaux éphèbes polyclétéens et les statues drapées en péplos dorien, à l'air calme et serein ; puis, au IVe, les statues accoudées de l'art praxitélien, dont le repos de l'attitude se complique d'une rêverie mélancolique répandue sur les traits. D'autre part, c'est la série des statues en mouvement : mouvement purement extérieur, physique, aux VIe et Ve siècles, dans la Niké de Délos et dans le Discobole de Myron, mais qui se transforme en une agitation morale au IVe siècle dans la sculpture pathétique de Scopas ; à ce point de vue, il est juste de dire que la source de la sculpture expressive et passionnée doit être recherchée dans l'œuvre de Myron [1], comme celle de la sculpture sentimentale de Praxitèle peut se trouver dans les statues calmes du Ve siècle, telle l'Aurige de Delphes, dont la figure trahit « l'assouplissement momentané de la pensée, fatigué des exercices corporels, demi-rêverie vague, incertitude tenant à l'âge de transition... [2]. »

Il y a donc dans l'art du IVe siècle deux tendances expressives très distinctes : le *pathétique* de Scopas, le *sentimentalisme* de Praxitèle [3].

Scopas avait eu des prédécesseurs parmi les humbles peintres de vases, qui de bonne heure s'étaient adonnés à la recherche de l'expression. Sur les vases de Douris, de Brygos, il n'est pas rare de voir des éphèbes qui jouent de la lyre ou qui chantent, la tête renversée, avec une expression extatique [4] : ils annoncent la Ménade de Dresde [5] ; le délire sacré qui chavire les yeux, la douleur qui les révulse, apparaissent déjà [6]. Mais dans la plastique, ce sont les

[1] Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 115.
[2] Homolle, MP., IV, 1897, p. 206-7.
[3] Sur cette distinction, Lœwy, *Griech. Plastik*, 1911, p. 81.
[4] MA., 1909, 19, p. 107, 112 ; Pottier, CV., III, p. 989.
[5] Pottier, CV., III, p. 969.
[6] *Ibid.*, p. 999, 1009.

Fig. 58. — Tête d'Héraklès de Tégée.

Fig. 59. — Hermès d'Olympie.

sculptures de Tégée, qui forment le manifeste de cet art nouveau *(fig. 58)*. Il semble que Scopas, le premier, « ait fait concourir les traits du visage humain à l'expression des sentiments violents et contenus, des passions qui agitent tout l'être, soit en donnant comme un accent tragique au dessin de la bouche et du front, soit en animant d'une vie intense le regard douloureux des yeux levés vers le ciel. Si les anciens disaient de lui qu'il a « donné la vie au marbre », c'est que la recherche du pathétique est bien le trait dominant de son art. Avec lui la sculpture grecque devient expressive, et c'est là chose toute nouvelle...[1] »

Les anciens louaient aussi Praxitèle d'avoir « mêlé au marbre les passions de l'âme », mais il le fit autrement que Scopas. Les fortes émotions, l'angoisse physique ou morale, telles qu'elles se dégagent des têtes de Tégée, ne lui agréent pas. Ses éphèbes et ses déesses sont plongés dans une rêverie douce et voluptueuse, avec un rien de mélancolie, et l'on éprouve à la vue de ces marbres au modelé savoureux, un charme plein de douceur et de langueur[2]. Ce romantisme[3] s'était révélé parfois avant lui. Une coupe de Peithinos montre la première figure sentimentale de l'art grec : un éphèbe, appuyé à l'écart sur son bâton, contemple rêveur ses compagnons qui embrassent des jeunes garçons[4]. Certaines têtes du cycle phidiaque ont déjà quelque chose de cette expression alanguie de l'Hermès d'Olympie[5], et s'inclinent pensivement[6]... Cette note, totalement étrangère à l'art de Polyclète[7], Praxitèle l'a trouvée dans l'art attique et se révèle sur ce point encore le continuateur de la tradition *(fig. 59)*.

[1] Collignon, *Scopas et Praxitèle*, p. 48-9 ; Lœwy, *Griech. Plastik*, 1911, p. 69.

[2] Collignon, *op. l.*, p. 9, 151 ; SG., II, p. 302.

[3] « Le romantisme de l'art grec », Pottier, CV., III, p. 996 ; « le goût romanesque », Collignon, *Scopas et Praxitèle*, p. 151.

[4] Hartwig, *op. l.*, p. 239, pl. XXV, p. 258, 281.

[5] Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 72, 82, 102.

[6] Deonna, *Comment les procédés inconscients d'expression se sont transformés en procédés conscients dans l'art grec*, p. 21. — Athéna pensive, motif cher aux céramistes du Ve siècle, Pottier, CV., III, p. 1018.

[7] Reinach, *op. l.*, p. 50.

Aucun visage maintenant ne reste indifférent. Si la passion anime les combattants du sarcophage d'Alexandre [1], la Déméter de Cnide, cette Mater Dolorosa antique, offre un « beau visage pensif, empreint d'une tristesse adoucie, dont le regard rêveur et comme lointain semble poursuivre une tendre et chère vision... » [2]. Sur les stèles funéraires, cette tendance sentimentale apparaît vers 350 [3] : les figures ont « ce charme exquis et rare, fait d'une tristesse et d'un sourire » [4], qui nous émeut plus qu'une violente douleur. Asklépios est un dieu plein de compassion et de bonté [5], et l'expression de Zeus lui-même devient rêveuse [6]. Devant cette invasion croissante du sentiment, devant cette douceur un peu fade, Lysippe essaye de réagir par la beauté de ses robustes athlètes [7], sans toutefois éviter dans la tête de son Agias [8] « un air pensif et lassé, qui ne va pas à la tristesse morne ou à la méditation profonde, mais qui reste plus loin encore de la joie insouciante de la vie et de la pure allégresse de la victoire [9] » *(fig. 60)*.

Passion douloureuse, mélancolie douce, bonté attristée, ce sont là les sentiments qui se lisent sur les visages sculptés par les grands artistes psychologues du IVe siècle. Il semble qu'alors, au sortir de la sérénité du Ve, une vague de tristesse passe sur l'art grec, tristesse encore légère, faite de demi-teintes, prête à se fondre dans un sourire. L'art hellénistique n'est pas encore là avec ses exagérations qui feront hurler de douleur physique les

[1] Bonnes reproductions, d'après Hamdy-Bey-Reinach, *Nécropole de Sidon*, dans Les Arts, janv. 1911.

[2] Collignon, *Scopas et Praxitèle*, p. 127 ; id., SG., II, p. 362-4. — On a aussi évoqué le souvenir de la Mater Dolorosa chrétienne à propos de la coupe de Douris, où Eos soutient le corps de Memnon, Pottier, *Douris*, p. 72 ; id., CV., I, p. 21.

[3] Reinach, *op. l.*, p. 162.

[4] Lechat, REG., 1895, p. 427.

[5] Reinach, *op. l.*, p. 156-7 ; Collignon, SG., II, p. 363 ; id., *Scopas et Praxitèle*, p. 133.

[6] Reinach, *op. l.*, p. 155 ; Collignon, *Scopas et Praxitèle*, p. 134.

[7] Reinach, *Apollo*, p. 60.

[8] Cf. toutefois les restrictions sur l'attribution de cette statue à Lysippe, Tome, I, p. 329.

[9] BCH., 1899, p. 455.

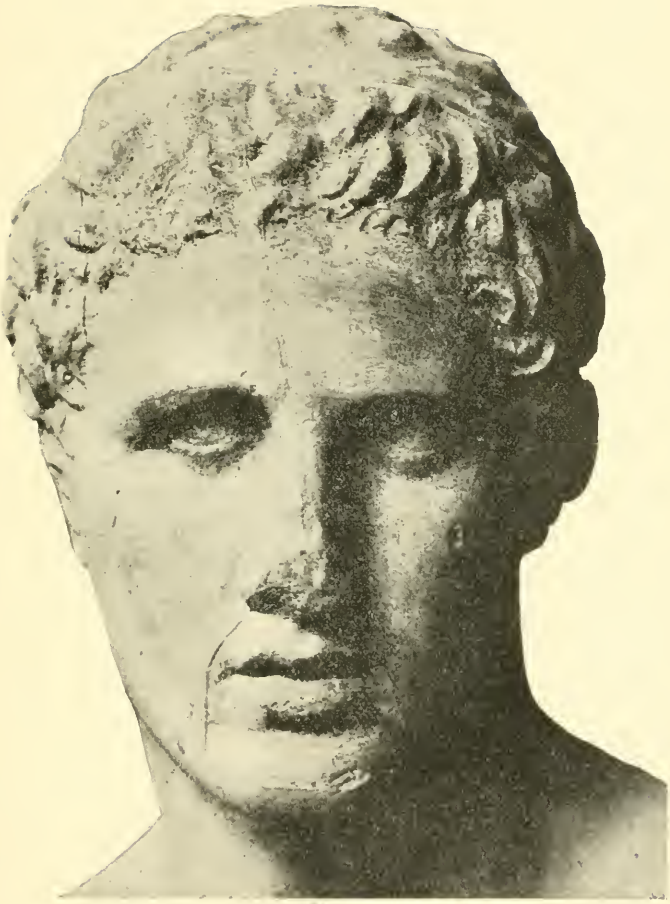

Fig. 60. — Agias de Dephes.

Géants et le Laocoon, de douleur morale le Centaure aiguillonné par Eros, ou éclater d'un rire gai ou sinistre les jeunes Satyres ou la vieille femme ivre de Munich.

* * *

Cette même exaltation de la sensibilité apparaît au XIVe. Dès le commencement de ce siècle, la Passion du Sauveur devient le principal sujet des méditations chrétiennes [1]. Les livres qui le traitent se multiplient; au XIIIe siècle ils étaient rares, et cherchaient plutôt à réjouir le fidèle à la pensée que son dieu l'avait sauvé, qu'à l'émouvoir au récit des souffrances qu'il avait endurées pour lui. Jadis, on ne s'attardait pas à les décrire avec minutie, maintenant, on se complaît à les narrer dans les moindres détails ; on se représente Jésus sur sa croix, livide et sanglant ; on imagine les traits les plus atroces, et la scène de la Crucifixion prend une épouvantable précision de réalisme.

L'art plastique subit la contagion. C'en est fait maintenant de l'idéalisme du XIIIe siècle. Les visages sont émus et *passionnés*, tordus par la douleur. Déjà Nicola Pisano avait plus d'une fois abandonné la sérénité classique pour sculpter sur les traits de ses personnages les émotions qui les accablaient. Son fils, Giovanni Pisano, à Pistoie, à Pise, s'efforce de rendre les passions douloureuses : les mères sont en proie à une folle angoisse, les anges lèvent au ciel un regard inspiré, ou baissent la tête, comme accablés ; le Christ lui-même semble abattu. « Les gestes les plus simples prennent comme une intonation douloureuse... ; au milieu de ce tumulte naît un art nouveau, et qui ne demande point aux formes plastiques d'être pures, ni même d'être vraies, pourvu qu'elles crient aux yeux le langage de la passion » [2].

Le Christ ressemble maintenant aux héros qui souffrent sur les frontons de Tégée ; la couronne d'épines qui pa-

[1] Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 78 sq. ; Michel, HA., II, 2, p. 997.

[2] Michel, HA., II, 2, p. 588-9, 593.

rait dès les premières années du XIVe siècle [1], pénètre dans ses chairs et fait couler des gouttes de sang ; pour rappeler qu'il fut avant tout l'homme de douleurs, il porte dès cette époque comme armoiries, dans le champ d'un écu, la croix, la colonne, la lance, l'éponge, le fouet, les clous, le vase de vinaigre, tous les instruments de son supplice [2]. Le culte de ses plaies se répand [3] ; sur les images elles s'ouvrent béantes, ruissellent, et le corps du martyr tout entier se marbre de taches rouges.

Toutefois, l'art n'a pas atteint le paroxysme de passion auquel il parviendra au XVe siècle. L'idéalisme du XIIIe ne pouvait se transformer brusquement en réalisme exagéré, et le XIVe, comme le IVe, tout passionné qu'il soit, ne laisse pas encore libre cours à sa sensibilité.

On commence à pressentir les Vierges douloureuses qui se multiplieront au XVe siècle. Mais leur douleur n'est point exubérante comme elle le sera plus tard ; elle garde une certaine retenue. Déméter de Cnide, mère elle aussi, montre sur son visage « la tristesse rêveuse et résignée que laissent après elles les poignantes douleurs, amorties par le temps » [4] ; comme elle, la Vierge, dans les statues de Bayel, de Varangeville, de la collection Bossy, semble écouter son cœur angoissé : « une ombre de tristesse presciente est répandue sur son visage, et arrête sur ses lèvres le sourire qui allait s'ébaucher ; entre les sourcils et le front se marque l'empreinte d'une secrète angoisse... par delà les joies éphémères de sa jeune maternité, elle a entrevu le drame du Calvaire » [5].

*
* *

Mais des sentiments plus doux se font jour. On aime à écouter les récits de l'enfance de Jésus, et ils éveillent

[1] Mâle, *op. l.*, p. 86 ; Michel, HA., II, 2, p. 718.
[2] *Ibid.*, p. 98.
[3] *Ibid.*, p. 101.
[4] Collignon, SG., II, p. 362.
[5] Michel, HA., II, 2, p. 718-9.

dans l'âme du fidèle une *tendresse* infinie [1]. Rien ne le prouve mieux, dans la sculpture et la peinture, que le groupe de la mère et de l'enfant, si finement étudié par M. Mâle. « A la fin du XIIIe siècle, nous redescendons du ciel sur la terre. La mère et l'enfant se regardent, et un sourire vole de l'un à l'autre. Il est impossible d'exprimer une communion plus intime entre deux êtres... Si le groupe est divin, ce n'est guère que par la profondeur de la tendresse ». Marie n'est plus qu'une tendre mère, qui regarde son poupon avec amour, lui donne le sein, et, perdant tout respect pour son dieu dans lequel elle ne voit plus que le produit de sa chair, l'embrasse et le presse contre sa joue. Ainsi, « au commencement du XIVe siècle, l'atmosphère que respirent les artistes n'est plus la même ; elle est devenue plus tiède... De là tant d'œuvres délicieuses, mais qui eussent choqué les imagiers du commencement du XIIIe siècle [2] ». La peinture siennoise du commencement du XIVe est déjà « toute pénétrée de tendresse ». Dans l'œuvre de Duccio :

« La juste observation de la vie apparaît dans les paupières gonflées, les grosses joues, la petite moue des lèvres, les bourrelets de chair qui se plissent aux poignets et aux chevilles de l'enfant ; elle nous émeut dans le regard maternel de la Vierge, dans la délicate et pensive inclinaison de la tête, dans les longues mains aux doigts fuselés, dont elle touche à peine son Fils et son roi. Ce domaine tout siennois de la sensibilité féminine nous est nouveau, même au sortir de l'immense et féconde vérité du poème d'Assise et de Padoue ; cette Vierge de Duccio, ce n'est pas seulement la Maestà, la Madone de Majesté, c'est la Madone de Tendresse [3]. »

En Grèce, Aphrodite se souvenait aussi qu'elle était mère, et sur une gemme de la fin du Ve siècle, allaitait son fils Eros [4]. Au groupe de la Vierge, on peut comparer celui

[1] Mâle, *op. l.*, p. 145 sq., La tendresse humaine ; cf. Deonna, *Peut-on comparer...*, p. 65.

[2] Mâle, *op. l.*, p. 150.

[3] Michel, HA., II, 2, p. 819, 827.

[4] RA., 1909, I, p. 237 (référ.) ; sur les scènes d'allaitement dans l'art grec, Furtwängler, *Collection Sabouroff*, texte pl. LXXI ; Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 210, note 2.

de la divinité païenne qui tient un enfant dans ses bras, conçu maintenant dans le même esprit qu'au XIVe siècle [1]. Déjà dans l'Eiréné de Képhisodote, « à voir l'expression de sollicitude maternelle empreinte sur ses traits, son regard tendrement dirigé vers l'enfant, et le geste caressant de Ploutos, on comprend que l'artiste a concilié avec la gravité religieuse des sentiments d'une nature plus humaine et plus intime [2] ».

* * *

Jésus devient au XIVe siècle un bambin tout semblable à ceux des hommes, soumis aux mêmes caprices, aux mêmes enfantillages, et n'est plus le roi majestueux du XIIIe siècle ; ses formes sont plus réalistes, ressemblent davantage à celles des bébés potelés et joufflus [3]. De même au IVe siècle le corps des robustes enfants du Ve, plus virils que puérils [4], est rendu avec plus de naturel ; Eros, lui aussi, n'est plus le dieu grave du Ve, presqu'éphèbe, c'est un enfant folâtre et malicieux, et les amours de Tanagra font prévoir déjà les grâces enjouées de l'Alexandrinisme [5].

Praxitèle sut le premier rendre la *grâce* et la séduction d'un corps de femme [6] ; les coroplastes de Tanagra, ses humbles disciples, ont empreint toutes leurs œuvres d'une grâce délicieuse. « Ce mot de grâce revient sans cesse aux lèvres dès qu'on parle d'elles ; c'est le premier mot et le dernier de nos jugements sur elles », a dit le fin connaisseur de l'art grec qu'est M. Lechat [7]. mais cette grâce, prend-il soin d'ajouter, n'est pas encore tombée dans la

[1] Sur ce groupe au XIIe et au VIe s., p. 186.

[2] Collignon, SG., II, p. 183.

[3] Mâle, *op. l.*, p. 147 sq.

[4] Cf. p. 23.

[5] Lechat, *Tanagra*, p. 44 sq.

[6] Collignon, *Scopas et Praxitèle*, p. 97, 151 ; Perrot, *Praxitèle*, p. 123 : « La grâce, c'est vraiment ce qui caractérise le mieux le génie de Praxitèle... »

[7] *Tanagra*, p. 37 sq.

mièvrerie et l'affectation de l'époque hellénistique, semblable à celle de notre XVIIIe siècle, elle est encore tempérée de noblesse par les derniers reflets de l'idéalisme mourant. De même, au XIVe, la simplicité noble du XIIIe se mue petit à petit en une « grâce où on sent encore la gravité de l'art du siècle précédent, une grâce un peu trop dépourvue d'imagination créatrice dans les grands sujets, mais infiniment aimable dans les moindres, et qui a produit des œuvres d'une délicatesse et d'un charme parfaits [1] ».

* * *

Le portrait, au IVe siècle, devient de plus en plus individuel, tend à la reproduction exacte des traits caractéristiques du modèle. Silanion excelle dans ce genre [2] et les effigies d'orateurs, de poètes, d'hommes d'Etat illustres se multiplient. « Le portrait, tel que nous le concevons, avec ses exigences de sincérité, est vraiment une création de la nouvelle école attique contemporaine de Scopas et de Praxitèle » [3]. Toutefois, le réalisme de ces visages n'a pas encore l'acuité cruelle qu'il aura à l'époque hellénistique. On a dit justement : « Au IVe siècle, le portrait réaliste n'existe pas encore, mais il est à la veille de naître » [4], car dans les visages déjà si personnels de Mausole [5], d'Eschine, quelque chose subsiste encore de l'idéalisme du Ve siècle qui permet à l'artiste d'éviter les excès, et conserve à ses œuvres une noblesse trop souvent absente des portraits hellénistiques [6].

[1] GBA., 1905, II, p. 470 ; 1904, II, p. 156 ; grâce parfois un peu maniérée, Michel, HA., II, 2, p. 687, 717, 728 ; Fierens-Gevaert, *La Renaissance septentrionale*, p. 23.

[2] Collignon, *Scopas et Praxitèle*, p. 118 sq.

[3] *Ibid.*, p. 121.

[4] Id., *Lysippe*, p. 92.

[5] Six, MRI., 1891, p. 81 sq.

[6] Le portrait d'Alexandre, dit M. Pottier, devait être plutôt un type d'Alexandre, qu'un portrait au sens moderne du mot, *Mélanges Nicole*, p. 431-2.

Ce qui dut contribuer pour beaucoup au développement du portrait, ce fut l'introduction dans l'art du *moulage sur le vif*, attribué par Pline au frère de Lysippe, Lysistratos. « Le premier, dit-il, qui fit un portrait d'homme avec du plâtre moulé sur le visage même, et qui redressa cette première image à l'aide de cire coulée dans le plâtre, fut Lysistratos de Sicyone, frère de Lysippe dont nous avons parlé. Ce fut lui aussi qui s'appliqua à rendre la ressemblance ; avant lui on ne s'étudiait qu'à faire les plus belles têtes possibles ». Quel que soit l'usage qu'on ait fait de ce procédé mécanique au IVe siècle, il n'y a pas moins là un indice frappant du mouvement de réalisme qui se manifeste dans l'art du portrait[1].

* * *

Au XIVe siècle aussi, des nuances individuelles commencent à s'introduire dans le portrait :

« L'admirable tête mutilée du Musée des Augustins à Toulouse, offre, avec ses yeux mi-clos, le dessin si personnel de sa bouche sensuelle, les boucles de cheveux échappés de la résille, un des exemples les plus saisissants de ce type, d'abord conventionnel ou idéaliste, évoluant sous l'action de la nature plus attentivement et efficacement interrogée. Dans la souriante Dorothée de Poitiers, chanoinesse de Mons, morte en 1382, du Musée de Mâcon (provenant de Pierre-en-Bresse), le naturalisme devient également très sensible et efficace ; mais nous sommes ici à la fin du siècle, dans la période où de toutes parts, le réalisme tend à triompher des anciennes conventions »[2].

Voyez, au Musée du Louvre, les statues du roi Charles V et de sa femme Jeanne de Bourbon. « Ce ne sont pas des

[1] Sur le moulage : Reinach, RA., 1902, II, p. 5 sq. (*Cultes*, II, p. 338 sq.) ; Collignon, RA., 1903, I, p. 4 sq. ; id., *Lysippe*, p. 92 ; DA., s. v. Sculptura, p. 1150 ; s. v. Statuaria, p. 1496 ; Deonna, *Peut-on comparer...*, p. 84, note 143 (référ.).

[2] Michel, HA., II, 2, p. 708-9.

effigies idéales, mais de véritables et vivants portraits « d'après le vif », pour employer une expression dont la fréquence dans les documents contemporains est un symptôme significatif du mouvement et du besoin général des esprits. Ils témoignent qu'à cette date, la sculpture avait décidément pris contact avec la nature individuelle »[1]. Dans la peinture aussi, ce qui frappe maintenant, c'est le caractère de vie donné aux physionomies[2].

Cette évolution de l'idéalisme au réalisme est surtout sensible dans la statuaire funéraire. « Les ateliers des tombiers furent au cours du XIVe siècle, le champ d'essai principal et comme le grand laboratoire du réalisme ; c'est par eux d'abord que le portrait s'introduisit dans la statuaire. A l'effigie purement commémorative et idéale, on voit, dès la fin du XIIIe siècle, succéder sur les tombeaux des figures où se fait sentir un effort, plus ou moins efficace, à fixer quelques traits plus individuels...[3] »

Mais répétons ce que nous avons déjà dit à propos du IVe siècle grec : ce réalisme ne s'introduisit que progressivement ; ce ne fut pas du jour au lendemain que l'on se mit à sculpter des têtes dont la ressemblance était criante ; il y eût des tâtonnements et un acheminement très lent vers la mode nouvelle[4] ; encore dans la première moitié du siècle, les mortes apparaissent sur leurs tombeaux jeunes et souriantes, leur visage n'a pas de rides, mêmes quand elles sont mortes à un âge avancé[5].

N'est-il pas curieux de constater que les progrès de l'art du portrait sont favorisés, au XIVe comme au IVe siècle, par le moulage sur nature[6] ? En parlant de la dite inven-

[1] Michel, HA., II, 2, p. 700 ; cf. aussi p. 703 sq.

[2] *Ibid.*, III, 1, p. 117.

[3] *Ibid.*, II, 2, p. 705 ; II, 1, p. 195 ; Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 325, note 2.

[4] Kleinclausz, *Claus Sluter*, p. 104 sq.

[5] Michel, HA., II, 2, p. 707.

[6] « Une invention qui répond à un besoin urgent est en instance d'apparaître plus que celles qui répondent à un besoin moins urgent. » Lacombe, *L'histoire considérée comme science*, p. 261.

tion de Lysistratos, M. Collignon rappelle le souvenir de l'art florentin du XVe siècle où Verrochio imagina de mouler sur le vif les différentes parties du corps humain[1]; en étudiant l'influence de ce procédé sur l'art chrétien du XIVe siècle, M. Mâle rappelle d'autre part le souvenir de Lysistratos[2]. En effet, le moulage apparaissait au bon moment pour le développement du réalisme individuel, et de part et d'autre les résultats furent les mêmes. L'emploi du moulage sur nature fut l'un des facteurs principaux de cette rénovation de l'art. Dès la fin du XIIIe siècle, on commença à mouler les visages des morts[3]. La plus ancienne statue royale où ce procédé aurait été appliqué serait celle d'Isabelle d'Aragon, femme de Philippe III, morte en 1271 : « le visage est celui d'une morte, les yeux sont fermés, la bouche est convulsée par la douleur, la joue gauche tuméfiée. Cela n'a plus rien de commun avec l'art; le sculpteur a copié avec une effrayante exactitude un moulage pris sur le visage de la reine immédiatement après sa mort »[4].

La statue de Cosenza a les yeux fermés, et c'est la seule œuvre du moyen âge où l'on voit un vrai mort redressé sur ses genoux[5]. Mais, toutes réalistes qu'elles soient, les statues funéraires, jusqu'au XVe siècle, conservent les traces de l'idéalisme du XIIIe siècle; ce ne sont pas des morts véritables, ce sont des vivants, dont les yeux sont ouverts; pour obtenir la ressemblance, l'artiste utilise un moulage pris sur le cadavre, mais il ouvre de force les yeux[6]. Ce n'est pas encore le transi aux yeux fermés du XVe siècle.

Dès lors, les statues dont les visages ont été sculptés d'après un moulage funèbre deviennent nombreuses, et

[1] RA., 1903, I, p. 4 sq.; id., *Lysippe*, p. 92.

[2] Mâle, *op. l.*, p. 459, note 6-7.

[3] Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 457 sq.; GBA., 1898, I, p. 372-3; 1891, I, p. 288 sq.; Réau, *Peter Vischer*, p. 59 sq.; Fierens-Gevaert, *La Renaissance septentrionale*, p. 36.

[4] Mâle, *op. l.*, p. 457-8; Michel, HA., II, 2, p. 705.

[5] Bertaux, GBA., 1898, I, p. 372-3.

[6] Mâle, *op. l.*, p. 458; Michel, HA., II, 2, p. 629.

ainsi s'explique le réalisme grandissant du portrait. « L'artiste apprit à voir. Jusque là, il contemplait une image idéale qu'il portait en lui-même, désormais il saura remarquer les mille particularités qui font qu'un homme diffère d'un autre...; les sculpteurs surent tirer parti d'une découverte qui leur ouvrit les yeux : ils regardèrent la réalité dont ils n'avaient contemplé jusque-là que l'idée [1] ».

Remarquons toutefois que les graveurs de pierres tombales ne se soucient pas de faire des portraits, mais dessinent, jusque vers 1540, des images idéales semblables à celles du XIIIe siècle [2] ». C'est un trait de ressemblance de plus avec l'art grec. Alors que le portrait de Mausole est réaliste, les stèles funéraires aux sujets traditionnels ne montrent encore que des visages sur lesquels peuvent se peindre des sentiments nouveaux de douceur attristée, mais non point des traits individuels, et il en sera encore ainsi à l'époque hellénistique [3]. Car les pierres tombales étaient expédiées au loin et représentaient des personnages que les marbriers n'avaient jamais vus, et les stèles grecques, de même, étaient taillées à l'avance et non sur commande.

* * *

L'art néglige maintenant le caractère général et commence à rechercher le caractère particulier. Dans la société, de même, c'est le moment où chaque individu cherche à se libérer des entraves de la collectivité.

Au IVe siècle, *l'artiste* s'émancipe. Il n'a plus uniquement à cœur la grandeur de sa cité, la gloire de ses dieux; il n'unit plus modestement ses efforts à ceux de tous les citoyens pour poursuivre un idéal commun. Il devient indépendant, il n'obéit plus qu'à lui-même et se préoccupe davantage de faire œuvre personnelle que de suivre la

[1] Mâle, *op. l.*, p. 459-60.
[2] *Ibid.*, p. 460.
[3] Ex. les stèles d'Asie Mineure ou d'Alexandrie.

tradition[1]. Mais son originalité, nous le savons[2], n'est qu'illusoire ; Lysippe avait beau se vanter de n'avoir point eu de maître, il ne bénéficiait pas moins des efforts de ses devanciers.

Il n'a plus la foi noble et robuste qui animait son ancêtre du Ve siècle; il ne se croit plus appelé à une mission, et il cesse de chercher uniquement ses aspirations dans la vie nationale, patriotique et religieuse. Avant les dieux, c'est l'homme qui l'intéresse, non seulement l'homme héroïque, le combattant qui vainquit les barbares et les monstres, ou l'athlète victorieux, mais l'homme tout simple, qui n'a accompli aucune action d'éclat, qui n'a d'autre mérite que de vivre, et il le prend parmi les plus basses classes de la société. Alors que pendant longtemps les peintres de vases gardent le monopole de ces scènes familières et souvent triviales, voici que Léocharès représente un marchand d'esclaves, et Lysippe une joueuse de flûte ivre.

L'art, qui s'humanise de la sorte, tend à quitter le service exclusif des dieux pour se consacrer à celui des hommes, et se laïcise. Phidias immortalisait Athéna Parthénos ou Zeus Olympien; Lysippe multiplie les portraits d'Alexandre, qu'il élève au rang de dieu ; il garde le privilège de signer les statues royales, tandis qu'Apelles est seul autorisé à peindre les traits du conquérant et Pyrgotèle à les graver sur les pierres fines. Voilà quelque chose de très nouveau dans l'histoire de l'art grec : c'est le type d'*artiste de cour* qui apparaît[3]. Si l'Etat n'entreprend plus la construction de grands ensembles où se révèle l'âme de tout un peuple, en revanche, le luxe des particuliers grandit[4]. Les monuments funéraires deviennent de plus en plus somptueux, et ce n'est pas au Ve siècle qu'on eût élevé à la gloire d'un seul homme le mausolée d'Halicarnasse, « tombeau immense, tel que jamais mort n'en eut

[1] Collignon, *Scopas et Praxitèle*, p. 150 ; Lechat, *Phidias*, p. 143-4 ; Pottier, *Diphilos*, p. 67.

[2] Tome I, p. 266 sq.

[3] Collignon, *Scopas et Praxitèle*, p. 152 ; id., *Lysippe*, p. 38.

[4] Collignon, SG., II, p. 175.

de plus splendide »[1]. Les offrandes officielles abondent, mais les monuments choragiques témoignent plus de l'orgueil du vainqueur que de sa reconnaissance envers les dieux.

Les différences d'école, si marquées au siècle précédent, tendent à s'effacer. Les maîtres voyagent ; Scopas travaille à Tégée et au Mausolée d'Halicarnasse ; Praxitèle à Mantinée comme à Athènes ; ils forment un peu partout des élèves. Entre les différents ateliers il y a des pénétrations réciproques : l'art attique et l'art péloponnésien se fusionnent, et de leur union naît ce style éclectique fréquent dans les œuvres du IVe siècle. En un mot, on s'achemine vers ce *caractère international* de l'art qui sera la marque distinctive de l'époque hellénistique[2].

* * *

Il n'en est pas autrement au XIVe siècle. Le magnifique élan de foi collective qui avait créé les cathédrales des XIIe et XIIIe siècles s'éteint. Les grands chantiers ne se ferment pas encore tout à fait, mais, dès le second quart du siècle, l'activité y languit[3].

Au contraire, le côté privé de l'art se développe. « Les œuvres d'art de cette époque ne témoignent plus de la puissance d'esprit des ordonnateurs, mais seulement de la piété des confréries, des particuliers, des rois, et parfois de leur orgueil »[4]. Les rois et les seigneurs commencent à introduire dans les cathédrales la vanité de leurs effigies[5] ; les particuliers donnent pour la décorer des statues, construisent des chapelles, ornent des autels, plutôt dans un but de générosité intéressée que par profonde piété[6].

[1] Lucien, Dialogues des Morts.
[2] Collignon, SG., II, p. 178 ; id., *Scopas et Praxitèle*, p. 24.
[3] Michel, HA., II, 2, p. 682.
[4] Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 237.
[5] Cf. p. 275.
[6] Michel, HA., II, 2, p. 682 ; Mâle, *l. c.*, note 3.

La sculpture se détache des églises, se laïcise, s'émancipe de plus en plus de la tutelle sous laquelle elle avait vécu pendant longtemps [1]. Les retables n'étaient pas inconnus avant le XIVe siècle, mais ils prennent maintenant une importance nouvelle « à mesure que les fondations particulières tendirent à se substituer aux grands travaux collectifs de l'époque antérieure » [2]. La peinture, elle aussi, devient indépendante de la muraille, sous la forme des tableaux de chevalets, qui naissent vers le milieu du XIVe et dont la vogue ira croissant au XVe et au XVIe [3]. Au IVe siècle, la peinture n'avait-elle pas cessé de couvrir exclusivement les grands édifices ? [4] et Pausias n'avait-il pas inventé le petit tableau de chevalet [5] que l'on savait encadrer entre des montants de bois ? [6].

Le rôle des artistes grandit. Ils mènent une existence indépendante, travaillent à leur gré pour tel ou tel client. Comme en Grèce, ils passent aux gages des rois, des seigneurs, et subissent leurs exigences de luxe. « Les grands de la terre ne se bornent plus à recourir aux gens de talent suivant l'occasion, quand ils ont quelque commande à leur confier. Ils veulent s'attacher d'une façon constante les maîtres les plus en vue. Ils les font donc entrer dans le personnel de leurs maisons royales ou princières. En 1304, nous voyons apparaître dans un document le titre de « peintre du roi de France ». En 1317, il y a un « peintre de la reine » [7].

Cet art nouveau du XIVe siècle, pas plus que celui du IVe, n'est parqué dans des écoles strictement définies. Au contraire, ce qui frappe, c'est la facilité avec laquelle

[1] Réau, *Peter Vischer*, p. 12, 33, 37.

[2] Michel, HA., II, 2, p. 691.

[3] Muntz, HA., II, p. 575 ; Michel, HA., III, p. 242 ; Fourreau, *Le génie gothique*, p. 76.

[4] DA., s. v. Pictura, p. 464.

[5] *Ibid.*, p. 460.

[6] *Ibid.*, p. 464 ; Donner von Richter, *Ueber die eingesetzten Holztafeln in Pompei*. MRI., 1899, p. 119 sq. ; cadres du Fayoum, *ibid.*, p. 125 ; JDAI., 1907, p. 17, 22.

[7] Michel, HA., III, 1, p. 102 sq. Condition des artistes ; Bouchot, *Les primitifs français*, p. 59.

les artistes se déplacent et voyagent. Comme jadis Athènes,

« Paris est pour eux une sorte de quartier général où les maîtres les plus en renom passent et repassent ; mais de la capitale, ils rayonnent aussi de tous côtés... Inversement, si des peintres partis du cœur du royaume vont au loin, d'autres artistes arrivent à leur tour dans le domaine royal pour y chercher fortune...[1]. De ce mélange d'éléments septentrionaux, d'influence de modèles italiens, d'intelligente curiosité à l'égard de la civilisation orientale, venant se fondre et s'amalgamer avec les vieilles traditions de pureté de style, de clarté de pensée et d'élégance de dessin qui dominaient depuis longtemps dans l'Ile de France, naquit un style que j'ai déjà qualifié, après Courajod, « d'international »[2]. Quelles que puissent être, en effet, d'école à école et de peuple à peuple, les nuances différentes, on peut dire qu'au XIVe siècle, l'art, à le prendre dans sa direction et inspiration maîtresses, eut un caractère international[3]. »

* * *

J'ai cité M. le comte Durrieu et M. Michel, parce qu'ils se servent, pour caractériser l'art du XIVe siècle, des mêmes expressions qui ont été employées par M. Collignon et d'autres archéologues pour qualifier l'art grec du IVe siècle avant notre ère.

Ce furent des *causes* analogues qui, dans l'antiquité et au moyen âge, amenèrent cette orientation nouvelle de l'art vers le réalisme et l'individualisme.

L'une des principales est la décadence de l'esprit religieux et patriotique. Au Ve siècle, la foi était sincère et elle avait inspiré aux Grecs l'ardent patriotisme qui les avait sauvés de la domination étrangère. Mais la guerre du Péloponnèse, dans laquelle Athènes, enorgueillie de sa

[1] Michel, HA., III, 1, p. 103 sq.
[2] *Ibid.*, p. 144.
[3] *Ibid.*, II, 2, p. 998.

prospérité, s'aventura imprudemment, hâta la transformation de l'esprit grec. Qu'on lise le vivant tableau tracé par Curtius de l'état de la société grecque après cette lutte tragique [1]. Tout était ébranlé. On rejetait les traditions du passé, et dans ce relâchement des liens de la société, l'individu, trop longtemps comprimé par l'Etat, revendiquait sa place. On n'avait plus pour les dieux, qui n'avaient pu sauver le pays, la confiance sereine de naguère, mais on s'insurgeait contre eux, et les attaques contre la religion devenaient de jour en jour plus nombreuses. Mais, comme l'homme ne peut se passer d'une religion, on voyait croître la superstition et le mysticisme.

« Au lieu d'une saine piété, se manifestant par une sincère participation au culte public, une peur maladive des puissances invisibles s'empara des esprits qui cherchaient l'apaisement de cette angoisse intérieure dans des pratiques secrètes de toutes sortes ; par là grandit toujours le trouble des esprits et l'éloignement des citoyens pour la discipline et l'ordre. De sordides prêtres mendiants allaient de maison en maison quêter pour la « Grande Mère » et promettaient en échange l'absolution des péchés et des fautes. Une masse de sentences et d'écrits, qu'on faisait remonter à Orphée, étaient colportés par des aventuriers connus sous le nom d'orphéotélestes ; et il se fondait des associations secrètes qui se chargeaient, à la place des Mystères reconnus par l'Etat, de purifier les âmes tourmentées. Des ventriloques rassemblaient autour d'eux la foule ébahie, en lui faisant croire qu'un démon résidait en eux et prophétisait par leur bouche [2]. »

* * *

Le XIIIe siècle avait atteint le point culminant de la foi. Mais, dès la fin de ce siècle, les luttes politiques entre la papauté et le pouvoir royal, les schismes, portent à la religion un coup terrible [3]. En même temps, la pensée reli-

[1] *Histoire grecque,* trad. Bouché-Leclercq, IV, p. 67 sq.
[2] Curtius, *op. l.*, p. 71.
[3] Michel, HA., II, 2, p. 992 sq.

gieuse décline et défaille. La religion se transforme en routine et pratiques machinales, en formalisme stérile. « La doctrine se vide de toute substance morale, et de même le sourire et les attitudes fléchissantes de certaines figures peintes et sculptées, où l'idéalisme mort essaie de se continuer en extases douceâtres, ne témoignent plus que d'une virtuosité sans âme et sans vertu ».

Que voit-on à la place de la vraie religion? Ce sont les extravagances des grossiers flagellants, celles des Franciscains qui parcourent les campagnes en faisant des miracles ; c'est le développement des superstitions et de l'impiété dans le peuple, les abus du culte des reliques et des indulgences. Le mysticisme se développe [1]; on s'abîme dans la méditation de la Passion, et toute la religion désormais va tendre à émouvoir plutôt qu'à enseigner les symboles graves et forts de l'Ecriture.

En même temps, ce sont les progrès sociaux et intellectuels de la bourgeoisie, les tendances démocratiques, l'organisation plus forte du pouvoir laïque [2].

Telles sont les causes qui au XIVe siècle contribuent aux progrès du réalisme. On le voit, ce sont les mêmes qui, dans l'antiquité grecque, lui ont permis de se dégager lentement de l'idéalisme du Ve siècle.

* * *

Nous pourrions constater ailleurs encore, dans l'*art byzantin*, cette même évolution de l'idéalisme au réalisme. Vers les XIe-XIIIe siècles, il fait abstraction des variations accidentelles, individuelles, et s'élève à la même hauteur idéale que l'art grec du Ve ou que l'art occidental du XIIIe. Mais au XIVe siècle, des tendances nouvelles se font jour, qui dirigent l'artiste vers l'observation de la nature et de la vie. Je laisse la parole à M. Diehl:

[1] Michel, HA., II, 2, p. 995 sq.; Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 77 sq.

[2] Michel, *l. c.*

« Un caractère commun et singulièrement intéressant marque toutes les productions. Elles n'ont plus la grandeur sévère du XIe et du XIIe siècle. Un art nouveau les inspire, art vivant et sincère, plein de mouvement, d'expression, de pittoresque, curieusement épris d'observation réaliste et vraie. On sent que les artistes de ce temps ne s'endorment point dans une immobilité traditionnelle, mais qu'ils ont appris à regarder la nature et la vie. Ils aiment les types individuels, parfois même populaires et rudes ; ils mettent dans leurs œuvres une naïveté, une fraîcheur inattendues, qui n'excluent point, du reste, d'exquises élégances et un art de la composition, une élévation de style admirables... ; l'art byzantin s'est réveillé pour une suprême renaissance, qui du commencement du XIVe jusqu'en plein XVIe siècle, a produit une longue suite d'œuvres supérieures ; au moment où il semblait qu'il fût épuisé, il s'est encore une fois montré plein de vitalité, tout prêt à se renouveler, et quelques-unes des productions de ce temps, ont pu, sans exagération, être comparées aux meilleures œuvres des primitifs italiens[1]. »

Ce qui caractérise le IVe siècle grec, comme le XIVe siècle occidental, c'est l'humanisation des types divins, la recherche de l'expression, la peinture des sentiments de l'âme. Mais voici qu'apparaissent, dans l'art byzantin, « la recherche du mouvement, de l'expression, du naturel, de l'émotion, l'observation aiguë, précise, parfois infiniment réaliste de la vie, qui se plaît à transformer en sujets de genre les épisodes sacrés[2] ; il suffit de comparer les mosaïques de Kahrié à l'illustration, si abondante pourtant, des homélies du moine Jacques en l'honneur de la madone, pour voir le progrès accompli depuis le XIIe siècle et tout ce que l'artiste du XIVe siècle a introduit dans ses compositions d'émotion vraie, d'intimité familière et tendre, de charme pittoresque, de naturel et de vie... »[3]. Partout on constate « la recherche de l'émotion, de la sentimentalité, du pathétique, un sentiment délicat de l'élégance et de la grâce »[4]. Ici encore, la peinture de chevalet commence à

[1] Diehl, *Manuel d'art byzantin*. p. 694 sq.
[2] *Ibid.*, p. 786.
[3] *Ibid.*, p. 740-1.
[4] *Ibid.*, p. 779, 817.

remplacer les grandes fresques décoratives[1]. Le rôle de l'artiste s'affirme et, « pour la première fois peut-être dans l'art byzantin, on voit, dans ces mosaïques et ces fresques du temps des Paléologues, des personnalités d'artistes bien distinctes se marquer par des qualités différentes, et tel artiste inconnu de Mistra atteindre la force expressive d'un Giotto »[2].

Pour expliquer ce réalisme nouveau, on a eu recours à une erreur analogue à celle que j'ai signalée plus haut à propos de la genèse du réalisme dans l'art occidental, et on a pensé à une influence occidentale[3], à « un choc en retour qui façonna l'art byzantin sur des modèles latins ». Mais M. Diehl a montré avec raison que « la renaissance du XIVe siècle n'est point un phénomène soudain et inattendu : il est né de l'évolution naturelle de l'art dans un milieu singulièrement actif et vivace »[4]; les mêmes causes ont produit les mêmes effets dans l'antiquité grecque comme dans le monde chrétien de l'Orient et de l'Occident.

[1] Diehl, *op. l.*, p. 780; Millet, *Art byzant.*, II, p. 944.
[2] *Ibid.*, p. 779.
[3] *Ibid.*, p. 695 sq.
[4] *Ibid.*, p. 702.

VIII

L'ART HELLÉNISTIQUE ET L'ART DES XVe-XVIe SIÈCLES

Caractères de la société nouvelle : cosmopolitisme, centralisation du pouvoir, triomphe de l'individualisme, nivellement des classes, luxe profane, scepticisme. — Triomphe du réalisme. — L'érudition, l'humanisme : rupture de l'art avec le sentiment national. — Condition de l'artiste ; académies, cercles ; naissance de l'histoire de l'art et de la critique d'art ; art littéraire. — Humanisation des dieux. — La volupté. — La recherche de l'expression : la douleur physique et morale, la sentimentalité, la complexité des sentiments. — Le pathétique théâtral. — Le maniérisme des sentiments et des gestes. — La sculpture funéraire : la mort, le portrait, le symbolisme, le luxe, etc., le buste. — L'enfant. — Le vieillard. — Les types ethnographiques : nègres, asiatiques, gaulois. — Les types réalistes, paysans, etc. — Les scènes d'histoire. — Les animaux. — Les natures mortes. — Le sentiment de la nature et le paysage. — L'anatomie, la musculature, la représentation de la laideur. — L'allégorie. — Influence de la peinture sur la plastique, confusion des genres. — Le raccourci, la perspective. — Les matières employées, virtuosité de la technique. — L'illusion, le trompe-l'œil. — L'académisme. — L'architecture.

Toutes les tendances nouvelles que nous venons de relever au IVe et au XIVe, vont achever de se développer dans les siècles suivants : en Grèce, à partir de l'époque hellénistique [1], au moyen âge, depuis le XVe siècle [2]. Le réalisme naissant va maintenant se donner libre carrière et connaître les pires excès, jusqu'à ce qu'une réaction se produise dans le sens de l'idéalisme.

On a cru jadis que les reliefs Grimani, de Vienne, étaient des œuvres du XVIe siècle [3], alors qu'en réalité ce sont des œuvres romaines tout empreintes de la marque hellénistique. Cette erreur était très excusable, et on comprendra comment elle a pu se produire quand nous aurons relevé entre les deux époques de nombreux points de contact [4]. On a dit, avec beaucoup de justesse, que « l'art alexandrin est bien, en cela, le précurseur de l'art de la Renaissance. Quand Ghiberti encadre dans des fonds de paysage et d'architecture des scènes de l'Ancien Testament, il s'attaque à un genre dont les Alexandrins avaient trouvé la formule ; on surprendrait plus d'une analogie entre les « bas-reliefs de cabinet » et les reliefs

[1] Sur cette dénomination commode, mais peu exacte : Wace, ABSA., IX, 1902-3, p. 224 ; AJA., 1904, p. 476. — On consultera, en général, sur les tendances de l'époque hellénistique, Helbig, *Campanische Wandmalerei ;* Collignon, SG., II, p. 580 sq. ; Croiset, *Histoire de la littérature grecque,* V, p. 19 sq.

[2] Michel, HA., II, 2, p. 998 : « Sans doute, c'est au XVe siècle seulement que toutes ces conséquences apparaîtront et que l'évolution sera achevée... » Sur les tendances nouvelles de cette époque, on lira le chapitre de conclusion de Monnier, *Le Quattrocento,* II, p. 409 sq.

[3] Collignon, SG., II, p. 576 sq.

[4] Deonna, *Peut-on comparer...,* p. 67 sq.

de bronze de Riccio ou les délicats médaillons d'Antonio Rossellino [1] ».

Ces analogies, nous allons le voir, ne tiennent pas à de simples coïncidences, pas plus que celles que nous avons relevées entre l'art grec et l'art chrétien aux époques antérieures ; elles proviennent de ce que l'esprit qui anime l'art est le même, parce que les conditions sociales sont semblables.

* * *

Quels sont en effet les traits qui caractérisent la société hellénistique ?

A la suite des conquêtes d'Alexandre, les barrières entre l'Orient et l'Occident sont tombées, et c'est maintenant un va-et-vient continuel entre les deux régions. Les Grecs se fixent dans les villes nouvellement fondées ou y séjournent quelque temps ; ils voyagent dans les contrées qui leur étaient jusqu'alors inconnues, attirés par leurs intérêts commerciaux, par le désir des recherches scientifiques ou simplement en quête d'aventures. Réciproquement, les Orientaux vont en Grèce et donnent aux populations grecques l'occasion de connaître directement leur civilisation. Les relations commerciales, de plus en plus prospères, déversent en Orient les produits de la Grèce et en Grèce les produits de l'Orient. Il n'y a plus, maintenant, de séparations entre les Etats grecs, et entre la Grèce et les pays barbares ; grâce à Alexandre, l'hellénisme a rompu ces limites et c'est l'âge du *cosmopolitisme* qui commence [2].

C'en est fait des vieilles républiques grecques ; la *monarchie* d'Alexandre, puis celles des diadoques, les ont remplacées en centralisant le pouvoir dans les mains d'un seul homme, maître absolu de ses sujets, qui dispense les honneurs et les peines ; autour de lui se forme une cour brillante qui donne le ton au reste de la société.

[1] Collignon, *op. l.*, p. 577 ; cf. GBA., 1899, I, p. 318.
[2] Helbig, *op. l.*, p. 171 ; ABSA., IX, p. 223.

C'est maintenant le triomphe de l'*individualisme* qui, dès le IVe siècle, cherchait à rompre ses chaînes [1]. Le Grec ne peut plus prendre une part active au gouvernement, comme il le faisait dans sa cité indépendante; aussi se désintéresse-t-il bientôt des destinées de son pays et se consacre-t-il uniquement à ses propres intérêts.

Artistes et savants se renferment dans leur art et leur science et ne s'occupent plus des affaires de la cité : Protogène continue de peindre son Satyre, tandis que Démétrius Poliorcète assiège Rhodes. En même temps, ils s'écartent de la multitude, se réunissent dans des *cercles*, coutume qui reçut sa forme définitive dans le Musée d'Alexandrie. Les acteurs forment des *confréries*. Les philosophes fortifient cette tendance; tandis que Platon et Aristote prétendaient que seule la vie commune est bonne, leurs successeurs prêchent le désintéressement du monde, de la patrie, de la famille, de tous les liens qui peuvent restreindre la liberté individuelle. L'*intérêt personnel* est désormais seul en jeu, et renverse toute idée de solidarité, de patrie [2]. Alors se développent certains genres littéraires qui répondent bien aux tendances nouvelles. Ce n'est plus seulement la vie collective d'une cité, d'un peuple qu'on raconte, mais celle d'un homme; les biographies de particuliers deviennent nombreuses [3].

En même temps, comme conséquence de cet individualisme, il se produit un *nivellement de toutes les classes* [4]. Dans les états de la Grèce indépendante, pour qu'un homme pût atteindre à une situation influente, il fallait qu'il fût citoyen et jouît de tous les droits politiques, et les étrangers n'avaient aucune puissance. Mais maintenant, l'origine des individus importe peu. Chacun fait son chemin par ses propres moyens, et le monarque peut élever ou abaisser à son gré qui bon lui semble. Dès lors,

[1] Colin, *La Grèce et Rome*, p. 273; Helbig, *op. l.*, p. 185 sq.; Croiset, *op. l.*, V, p. 20.
[2] Croiset, *op. l.*, V, p. 20.
[3] Croiset, *op. l.*, V, p. 93, 124 sq.
[4] Helbig, *op. l.*, p. 189.

aventuriers et parvenus commencent à jouer un rôle important.

Le luxe devient effréné [1].

« Maintenant, on négligeait tout ce qui était utilité publique, on ne bâtissait que pour la commodité ou le faste de quelques citoyens. Les riches faisaient par vanité étalage de leur fortune ; Athènes et les environs se couvrirent de maisons semblables à des palais. Des domestiques nombreux, des attelages somptueux, des vêtements et des meubles de prix, voilà ce dont on se glorifiait... Les fêtes devinrent l'essentiel de la vie et furent traitées avec le plus grand sérieux, comme étant l'affaire la plus importante de la commune. Mais on laissa complètement à l'arrière-plan les idées élevées qui étaient le fond des anciennes fêtes athéniennes, à savoir la glorification reconnaissante des dieux, l'élévation patriotique des cœurs et la culture enthousiaste des arts les plus nobles... » [2].

L'art se détourne des temples, et se fait le complice du luxe des particuliers [3]. L'orfèvrerie, de religieuse qu'elle était, devient profane et prend une importance énorme. On multiplie les statuettes de marbre, répliques d'œuvres célèbres [4], les statuettes d'argile, qui permettent un luxe économique, et, dorées, simulent les métaux précieux ; ces « Praxitèle de vitrine » embellissent les demeures et sont de véritables « objets d'étagère » [5]. Dans les jardins, les fontaines s'ornent de statues ; les groupes décoratifs, les statues isolées s'élèvent sur le fond de verdure des parcs.

La culture est élégante et raffinée. Le culte de la femme date, nous l'avons vu [6], de l'époque hellénistique, et c'est alors qu'apparaissent les premiers exemples de galanterie chevaleresque.

[1] Curtius, *op. l.*, V, p. 112 sq.

[2] *Ibid.*, p. 114.

[3] P. 303.

[4] La mode en remonte bien à l'époque hellénistique, et non point à l'époque impériale, comme on le croyait jadis, GBA., 1898, II, p. 109 ; MP., XIII, 1906, p. 117 ; RA., 1903, I, p. 232, 388 ; 1904, I, p. 374 ; Reinach, *Mélanges Nicole*, p. 466.

[5] Helbig, *Bulletino*, 1868, p. 144 ; MRI., 1898, p. 148.

[6] P. 67.

Mais « le luxe et la trop grande politesse des Etats sont le présage assuré de leur décadence, parce que tous les particuliers s'attachant à leurs intérêts propres, ils se détournent du bien public »[1]. Les vertus fortes d'autrefois ont disparu. En même temps que le patriotisme, la religion s'affaiblit de plus en plus, et le *scepticisme* va grandissant[2]. Il n'y a plus aucun sentiment sincère et vraiment religieux, et le respect s'en va avec la croyance. Nombre d'épigrammes de l'Anthologie mentionnent des vols de statues commis dans les temples, sacrilège qui eut été impossible au Ve ou même au IVe. Les artistes et les poètes ne voient plus dans les anciens mythes qu'une occasion d'exercer leur virtuosité et leur esprit ; ils ne recherchent plus maintenant que des sujets gracieux, riants, et se plaisent à traiter les histoires piquantes et scandaleuses de la chronique des dieux. « La religion, qui remplissait les cœurs d'enthousiasme dans les panégyries d'autrefois, n'est plus, pour l'élite, qui seule s'occupe encore de littérature, qu'une mythologie »[3]. Ce ne sont pas les philosophes qui lui porteront secours, puisque le scepticisme est érigé en système philosophique par Pyrrhon et ses disciples[4], par Arcésilas, Carnéade[5], et aboutit bientôt « à l'indifférence pour la vérité et aux jeux frivoles d'une virtuosité oratoire ou dialectique dépouillée de tout sérieux ».

Le symbolisme, fort clair pour les temps qui précédèrent, devient souvent incompréhensible. Les épigrammes de l'Anthologie nous en donnent divers exemples[6]. L'auteur de l'une d'elles, qui ne comprend évidemment plus ce que signifient les armes d'Athéna, dit à la déesse : Pourquoi es-tu armée jusqu'au milieu d'Athènes ? Poseidon s'est avoué vaincu, épargne la ville de Cécrops ?. « Il sem-

[1] La Rochefoucauld.

[2] RA., 1894, I, p. 333 sq.

[3] Croiset, *op. l.*, V, p. 20. La religion froide et peu sincère des hymnes de Callimaque, p. 216 sq.

[4] *Ibid.*, p. 72 sq.

[5] *Ibid.*, p. 81 sq.

[6] RA., 1894, I, p. 334 ; Deonna, *Peut-on comparer...*, p. 69.

ble ignorer maintenant qu'Athéna est en arme non point pour menacer Athènes, mais pour la protéger, comme le faisait la gigantesque Promachos de Phidias. Ainsi la mythologie se vide de son sens primitif, et n'est plus qu'un vaste répertoire où les artistes et les poètes puisent sans se donner la peine d'approfondir ce qu'ils ne comprennent plus.

* * *

Mais tous ces traits caractérisent aussi le XVe siècle. Si les monarchies hellénistiques remplacent les démocraties grecques, nous voyons au XVe s'effectuer en Occident la *concentration du pouvoir*. On l'a dit, le grand fait historique qui domine le Quattrocento, c'est la transformation de la commune en signorie. « Le long travail, qui subordonne la volonté de tous au caprice d'un seul, et qui substitue au cœur populaire battant sur la place l'intelligence égoïste et pensive d'un prince isolé dans son palais, se généralise et s'accentue au Quattrocento [1] ». La vie de cour naît ; simple chez les Médicis, ou luxueuse chez les Este de Ferrare [2], elle impose au courtisan des règles nouvelles de conduite, une étiquette que Castiglione codifie dans son Cortegiano [3].

Partout l'*indépendance personnelle* s'affirme, les vieilles traditions s'effondrent, on oublie la solidarité nationale et sociale [4], et le cosmopolitisme se développe [5] ; chacun ne pense plus qu'à soi et n'a rien à attendre d'autrui. Le pape et l'empereur ont dépouillé leur auréole, ils n'incarnent plus deux grandes idées, ils ne sont que des individus, seigneurs comme tant d'autres [6]. N'est-il pas caractéris-

[1] Monnier, *Le Quattrocento*. I, p. 1 sq. La signorie ; Muntz, HA., II, p. 7.

[2] *Ibid.*, p. 346 sq. ; Taine, *Philosophie de l'art* (8), I, p. 98 sq.

[3] Taine, *op. l.*, I, p. 156 sq.

[4] Muntz, HA., II, p. 10, 11, 142 ; III, p. 54 sq. ; Monnier, *op. l.*, I, p. 42 sq. La société.

[5] Muntz, HA., III, p. 8 sq.

[6] Monnier, *op. l.*, p. 43.

tique de voir se multiplier les statues de contemporains [1], alors que le moyen âge les proscrivait comme une idolâtrie; auparavant, sans doute, on avait sculpté ou fondu des personnages équestres, mais c'était pour des tombeaux [2]; jamais, avant le Gattamelata de Donatello, on n'avait osé élever un portrait équestre sur une place publique [3].

Le premier venu peut maintenant arriver aux honneurs, au pouvoir; il suffit qu'il ait les mérites et l'audace nécessaires [4]. Les tyrans du XVe n'ont ni aïeux qui ont préparé leur fortune, ni traditions; ce sont un marchand, Cosme de Médicis, un condottiere, François Sforza, un bâtard [5]. Si j'essaie d'évoquer le souvenir des princes hellénistiques, des Attalides, des Séleucides, des Ptolémées, je ne puis me les représenter que sous les traits des tyrans italiens du XVe siècle. Comme ces derniers, ce sont des gens de peu qui ne doivent le pouvoir qu'à leur vaillance ou à leurs ruses, et les cruautés comme les perfidies ne leur répugnent guère; ils se révèlent habiles diplomates [6]. tel Ptolémée qui sut si bien concilier les intérêts grecs avec ceux de son nouveau royaume. Ils sont sans cesse en lutte les uns avec les autres [7]; ils ne conduisent plus à la guerre des armées enflammées de patriotisme, formées de tous les citoyens, mais des armées de mercenaires [8]. En même temps, ils sont fins lettrés [9], groupent

[1] Monnier, *op. l.*, p. 48.

[2] Le type du tombeau équestre est constitué au XIVe siècle, avec les monuments des Scaliger, Michel, HA., II, 2, p. 634.

[3] *Ibid.*, III, 2, p. 577.

[4] Muntz, HA., II, p. 142; Monnier, *op. l.*, I, p. 15 sq., sur le tyran du XVe siècle.

[5] Monnier, *l. c.*

[6] *Ibid.*, p. 34 sq

[7] *Ibid.*, p. 25 sq.

[8] *Ibid.*, p. 10, 27. C'est à partir de la fin du Ve siècle que l'ère des mercenaires commence en Grèce, et qu'apparaît le chef de bande, le condottiere, DA., s. v. Mercenarius, p. 1790 sq.; mais c'est surtout avec les états des diadoques que leur rôle devient important, *ibid.*, p. 1795 sq.; à partir de cette époque, « les choses de la guerre n'intéressent que les soldats de profession ». Croiset, *op. l.*, V, p. 20.

[9] Ex. Cosme de Médicis, Monnier, *op. l.*, p. 144 sq.

autour d'eux les artistes et les littérateurs, et, dans les bibliothèques et les musées de Pergame et d'Alexandrie, facilitent les travaux des érudits [1].

Le luxe prend un développement inouï [2], et l'on n'a plus souci que de son propre bien-être [3]. Dans des fêtes somptueuses, celles de Laurent de Médicis [4] ou de la cour de Ferrare [5], les seigneurs rivalisent de faste, et l'on dirait, à lire les descriptions de ces magnifiques fêtes allégoriques [6], être transporté dans le monde hellénistique, à celles que donnaient les Ptolémées ou les Séleucides [7].

Après Alexandre, les vêtements sont devenus plus luxueux qu'auparavant; on recherche les fins tissus de soie transparente qui voilent à peine le corps, et leur emploi, jadis réservé aux courtisanes, se répand dans toutes les classes de la société [8]; le sculpteur commence à faire transparaître sous l'himation de soie légère les gros plis du chiton, et Philiscos de Rhodes semble avoir été le créateur de cette mode sculpturale empruntée à la mode réelle [9]. Mais au XVe siècle, sous la poussée du luxe et de la volupté croissants, on abandonne les tissus lourds et raides pour des tissus souples, aux ondulations infinies ; la femme rejette les étoffes grossières, recherche les riches brocards, les mousselines transparentes [10]. L'orfèvrerie quitte les églises pour devenir profane, et se laïcise comme en Grèce [11].

[1] Tome I, p. 49.

[2] Muntz, HA., III, p. 76 ; Michel, HA., III, 1, p. 250, 262 ; Monnier, *op. l.*, I, p. 59, 71 ; Rodocanachi, *Le luxe des cardinaux romains de la Renaissance*, Revue des questions historiques, 1911, p. 414 sq.

[3] Muntz, HA., II, p. 6.

[4] Muntz, HA., II, p. 36.

[5] Monnier, *op. l.*, II, p. 350 sq. ; cf. Taine, *op. l.*, (8), I, p. 175 sq. ; dans les Pays-Bas, II, p. 10 sq., 28 sq.

[6] Muntz, HA., II, p. 18, 36 ; Monnier, *op. l.*, I, p. 351 (fêtes allégoriques de Ferrare).

[7] Helbig, *op. l.*, p. 215 sq ; RA., 1894, I, p. 342.

[8] DA., s. v. Sericum, p. 1252.

[9] BCH., 1907, p. 407, 418-9.

[10] Muntz, HA., II, p. 168 ; Monnier, *op. l.*, I, p. 71 sq.

[11] Michel, HA., III, 2, p. 866.

Nous avons vu que dans les monarchies des diadoques, *la femme* jouit d'une situation tout autre qu'autrefois, et s'émancipe; l'homme, dont elle était jadis l'esclave, devient à son tour son serviteur, l'adore, lui prodigue ses flatteries, et le culte de la femme commence [1]. Il en est de même au XVe siècle. Au XIIIe comme au Ve, la femme est négligée, « son office n'est point d'être belle, savante, de plaire, de sourire, charmer, briller, il est de continuer l'espèce en silence », et, disait le vieux Gianozzo, « ses vertus sont des vertus de femelle, comme ses grâces sont des grâces de foyer ». Pétrarque a chanté Laure, mais il n'en déteste pas moins la femme, et il exprime bien l'idée de son temps en s'écriant: « La femme est le plus souvent le diable incarné, ennemie de toute paix, occasion d'impatiences, source inépuisable de discordes et de disputes, et l'homme doit s'en écarter, s'il veut pourvoir à la tranquillité de sa vie ». Maintenant une conception nouvelle naît. Ce sont d'autres vertus qu'on réclame de la femme; on ne veut plus qu'elle soit uniquement préoccupée de sa quenouille et de son berceau, mais à ces vertus domestiques, on préfère les vertus mondaines, on lui demande d'être instruite, amie des lettres et des arts, d'être belle et gracieuse, de chercher à plaire, de participer à la volupté et à la joie qui débordent. « La femme n'est plus celle qu'on corrige, elle devient celle qu'on aime et elle a toujours vingt ans [2] ».

Mais, toute policée qu'elle soit, cette société n'en garde pas moins une certaine *rudesse;* le luxe du XVe siècle est encore barbare, étonnant mélange d'élégance raffinée et de grossièreté bestiale [3]. Artistes et littérateurs s'abandonnent à des plaisanteries ou à des colères de portefaix, et les disputes de Filelfo et de Merula [4] rappellent les injures de Callimaque à Apollonios, lequel lui répondait que son nom signifiait: « ordure, jouet frivole, tête de bois [5] ».

[1] P. 67.
[2] Sur le rôle de la femme au XVe siècle, Monnier, *op. l.*, I, p. 64 sq.
[3] Monnier, *op. l.*, I, p. 53 sq.; 353 sq.
[4] *Ibid.*, II, p. 162, 168.
[5] Croiset, *op. l.*, V, p. 211-2.

C'est une société corrompue et voluptueuse[1], qui manque de sens moral ; les progrès du bien-être, de l'indépendance personnelle, l'âpre désir des jouissances de toute sorte, ont remplacé l'idéal austère de jadis. Toutes les anciennes croyances, « l'idéal de Dieu, l'idéal de patrie, l'idéal de famille, toutes ces pièces maîtresses de la conscience collective, qui étayaient l'humanité comme des contreforts d'église, et la dressaient en haut, jonchent la terre de leurs débris... Tous les liens sont relâchés, toutes les chaînes rompues »[2].

La petite bourgeoisie, le peuple, restent encore fidèles à leur patrie[3], à leur Dieu[4], et ne sont pas encore atteints par le mal nouveau, le *scepticisme*, qui règne dans les classes supérieures. Mais ce n'est plus la religion forte du XIIIe siècle, celle qui soulevait d'enthousiasme un peuple entier, c'est une religion plus aimable, voluptueuse, pleine d'effusions et de tendresses. Dieu paraît trop haut, ce sont surtout les saints, plus près de l'homme, qui sont l'objet de la vénération populaire[5], et jamais ils ne furent plus aimés qu'à cette époque. Ainsi, aux temps hellénistiques, le sentiment religieux avait déserté la haute mythologie ; Zeus, Héra, les grands dieux de l'Olympe étaient abandonnés et cédaient la place aux petites divinités populaires et campagnardes. Tout le monde des saints chrétiens, qui a pour les hommes du XVe siècle un charme infini, n'est-ce pas ces héros grecs qui se sont transformés au temps des diadoques en patrons, en « saints païens »[6], et sont vénérés avec ferveur, alors que les grandes divinités ne reçoivent plus guère que des hommages officiels ?

[1] Muntz, *op. l.*, II, p. 27 ; III, p. 54 sq. ; Monnier, *op. l.*, I, p. 47.

[2] Monnier, *op. l.*, I, p. 46 sq.

[3] Monnier, *op. l.*, II, p. 249 sq.

[4] *Ibid.*, p. 168 sq. Le peuple, son sentiment religieux.

[5] Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 157 sq. Les aspects nouveaux du culte des saints.

[6] RA., 1894, I, p. 335 ; Artémis devient la patronne des chasseurs ; Aphrodite, la protectrice des marins ou la déesse de la volupté ; Dionysos, le dieu du vin et des buveurs. Le culte des petites divinités champêtres, Pans, Priapes, etc., grandit (p. 336 ; Courbaud, *op. l.*, p. 242).

Mais les classes lettrées se moquent de ces pratiques, et deviennent de plus en plus sceptiques[1]. La religion est bonne pour le peuple : « eamus ad popularem errorem », disait Domizio Calderini, en se rendant à la messe[2]. Une nouvelle religion est née, celle de l'humanisme, car l'antiquité fut vraiment un culte qui « autorise l'erreur, comme elle exalte le mal et absout le péché[3] ».

Ce n'est pas l'Eglise qui luttera contre cette indifférence. Au XIIIe, comme au Ve « la religion reste ce qu'elle est chez les anciens, un lien social, une légalité sacrée, la plus solennelle des fonctions. Elle est une discipline, et l'Eglise qui la monopolise, la constitue et la régit, est un gouvernement »[4]. Mais, au Quattrocento, l'Eglise a dépouillé tout prestige surhumain[5]. Les papes, cruels et batailleurs, fourbes et paillards, en révèlent toutes les faiblesses et ne voient en elle qu'un moyen de gouverner, de gagner de l'argent, en taxant l'assassinat comme l'adultère. Tout mouvement de ferveur est étouffé[6]; la foi ardente de Savonarole[7] le conduit au bucher, mais on encense Lorenzo Valla dont l'œuvre entière insulte le pape et la religion[8].

Le peuple a perdu tout respect pour ses conducteurs spirituels, et leur adresse des brocards sanglants; ce devient une habitude que de blâmer leur avarice, leur intempérance, leur grossière sensualité ; jusque dans les représentations sacrées des églises, on caricature les ecclésiastiques de tout rang[9].

[1] Taine, *op. l.* (8), I, p. 177 ; Muntz, HA., II, p. 21 ; Monnier, *op. l.*, II, p. 415.

[2] Monnier, *op. l.*, II, p. 182.

[3] *Ibid.*, I, p. 260 ; p. 124 sq. La religion contre l'humanisme, le culte de l'antiquité.

[4] Monnier, *op. l.*, I, p. 82.

[5] *Ibid.*, p. 83 sq.

[6] *Ibid.*, p. 88, 103.

[7] *Ibid.*, II, p. 416 sq. ; Geffroy, *Etudes italiennes*, p. 69 sq. ; débauche de l'Eglise flagellée par Savonarole, *ibid.*, p. 81 sq.

[8] Monnier, *op. l.*, p. 103 ; sur Valla, p. 274 sq.

[9] *Ibid.*, p. 95 sq., 128.

On ne s'étonnera pas que le symbolisme inspirateur des artistes du XIIIe siècle s'obscurcisse, perde toute valeur profonde, et aboutisse parfois à de véritables contresens, comme ce fut le cas à l'époque hellénistique. M. Mâle en a donné plusieurs exemples[1]. Les quatre animaux évangéliques, pour l'homme du XIIIe siècle, sont à la fois des symboles de Jésus-Christ, des évangélistes, et de l'âme chrétienne ; ils deviennent, au XVe siècle, de simples attributs commodes à faire reconnaître les évangélistes, et sans rien de surnaturel.

* * *

Dans les sciences, comme en littérature et, nous le verrons, en art, *le réalisme* triomphe. Dans la Grèce hellénistique, c'est un désir passionné de voir les choses dans leur réalité la plus concrète[2]. Les sciences expérimentales naissent : géographie, chronologie[3], mathématiques[4], anatomie, botanique, astronomie, médecine[5], agriculture[6]... La philosophie, à la suite d'Aristote, part du fait particulier pour s'élever à l'idée générale[7]. Les historiens n'étudient plus leurs personnages au seul point de vue historique, mais cherchent à en donner une idée précise à tous les points de vue, montrent les particularités de leur vie privée, dépeignent avec minutie leur extérieur. Théophraste peint des caractères[8]. Les analyses psychologiques, les études des passions et des mœurs sont à l'ordre du jour[9]. Le fait positif et concret

[1] *Op. l.*, p. 237 sq. ; Deonna, *Peut-on comparer...*, p. 70.

[2] Helbig, *op. l.*, p. 204 sq. ; Courbaud, *op. l.*, p. 215 sq. ; RA., 1894, I, p. 346 sq. ; Croiset, *op. l.*, V, p. 5 sq.

[3] Erathosthène et sa chronologie, Croiset, *op. l.*, V, p. 123.

[4] *Ibid.*, p. 141.

[5] *Ibid.*, p. 144 sq.

[6] *Ibid.*, p. 145.

[7] Sur les disciples d'Aristote, Théophraste, etc., *ibid.*, p. 32 sq.

[8] *Ibid.*, p. 39 sq.

[9] Comparez les analyses abstraites d'Aristote aux analyses concrètes et pittoresques de Théophraste, *ibid.*, p. 41.

prend, aux yeux des Grecs hellénistiques, une valeur singulière.

Les cadres s'élargissent. On éprouve de l'intérêt pour *les classes les plus humbles* de la société, pour le monde des petites gens, des boutiquiers, des marchands forains, des paysans, des bergers, des pêcheurs, et l'on étudie avec curiosité les mœurs et les types de l'étranger[1]. Les personnages des mimes d'Hérodas sont tirés de la vie familière : ce sont des entremetteuses, des marchands d'esclaves, des maîtres d'école, que le poète montre dans le train journalier de leur existence[2]. Dans le mime des Syracusaines, Théocrite peint de bonnes petites bourgeoises, et dans ses idylles, où se meuvent paysans et bergers, c'est toute la réalité rustique et agreste qui devient le thème[3]. Mais l'homme n'est plus le seul but des recherches ; la nature tout entière, longtemps négligée et reléguée au second plan, envahit la littérature et l'art.

L'homme du Quattrocento lui aussi s'enthousiasme pour la réalité. On étudie les sciences sous toutes leurs formes[4]; dans l'histoire et la critique littéraires, la philologie, l'archéologie, on prise de plus en plus les qualités de précision et d'exactitude[5].

On rencontre, dans les écrits des humanistes, des traits charmants empruntés à la vie simple et familière[6]. Beccadelli trace un tableau pittoresque de la vie populaire à Sienne[7]; Pontano fait entrer le peuple entier, débraillé et grouillant, dans son œuvre[8]. « Nous ne sommes plus dans un endroit et dans un temps quelconque. Avec Pontano, nous sommes dans la Naples du Quattrocento, au milieu de sa population flottante de prélats, de cabaretiers, de fripons, de saltimbanques, de chante-histoires, de pè-

[1] Helbig, *op. l.*, p. 186 ; Courbaud, *op. l.*, p. 232 sq.
[2] Croiset, *op. l.*, V, p. 176 sq.
[3] *Ibid.*, p. 190 sq., 194 sq. ; Courbaud, *op. l.*, p. 233 sq.
[4] Muntz, HA., II, p. 32, 42.
[5] Monnier, *op. l.*, II, p. 73-4.
[6] Monnier, *op. l.*, I, p. 293 sq. L'esprit populaire dans le Latin.
[7] *Ibid.*, p. 304.
[8] *Ibid.*, p. 305 sq.

cheurs, de prostituées, de grammairiens, d'académiciens, de Grecs, de princes, de notaires, de crieurs publics, dont nous savons le nom, dont nous surprenons les gestes, dont nous écoutons le dialogue, dont nous démêlons les mœurs, dont nous pénétrons l'âme composite et corrompue »[1]. Dans les écrits de Politien, ce sont les mêmes tableaux de genre[2]. Dans la « Sacra rappresentazione », ce drame religieux du XVe siècle en Italie, « à côté du ciel la terre se montre. Il y a les marchands, lourds d'écus et gros d'importance, les évêques fourbes et simoniaques, les soldats à la bouche remplie de goulots et de jurons, les bourreaux aux manches joyeusement relevées, les détrousseurs de grand chemin, les postiers et les coureurs, les taverniers, les astrologues, les juges, les médecins, les notaires, la canaille, la racaille, la fripouille et les moines... » Tous ceux qu'on voit, qu'on pratique, qu'on connaît, qui remplissent la rue ou la campagne, qui habitent palais ou échoppe, qui fréquentent le cabaret ou l'église, se dressent les uns après les autres... »[3]. Ce don d'observation aiguisée, ce goût du réalisme qui dépeint les classes les plus humbles, ne rappelle-t-il pas celui de Théocrite ou d'Hérodas ?

Mais comment peut-on le concilier avec l'élégance raffinée de la société, avec son désir de luxe et de volupté ? C'est que cet amour pour les petites gens est factice ; le peuple paraît trop vulgaire pour qu'on s'intéresse à lui ailleurs que dans la littérature et l'art[4]. Ainsi, à l'époque hellénistique, l'amour de la nature, des paysans et des bergers d'idylle, était plus artificiel que sincère. Sans doute, on désirait la simplicité, parce qu'on vivait dans une époque de culture compliquée et qu'on aspirait à ce qu'on avait perdu. « Mais prenons garde qu'il n'y entre aussi une part d'affectation et de mode ; peut-être, jusque dans cette répugnance pour le raf-

[1] Monnier, *op. l.*, I, p. 322-3.

[2] *Ibid.*, II, p. 91.

[3] *Ibid.*, I, p. 211 sq. ; sur le peuple au XVe siècle, p. 142 sq. (le peuple, sa poésie), p. 219 sq. (son sentiment artistique).

[4] *Ibid.*, II, p. 395 sq.

finement y a-t-il encore bien du raffinement. On trouve un plaisir délicat et piquant à tout comprendre, à rechercher les contrastes, à goûter ce qui est juste l'opposé de son tempérament, et, parce qu'on n'est point simple du tout, à aimer la simplicité ; à ce jeu, l'ingéniosité de l'esprit et les subtilités du sentiment ont encore leur compte » [1].

* * *

L'*humanisme* est né bien avant le XVe siècle ; il a trouvé sa première expression dans la littérature hellénistique. Les savants veulent être des encyclopédistes : Erathosthène est à la fois géomètre, géographe, chronographe, philosophe, philologue et poète [2]. Les études de grammaire et de philologie prennent un développement énorme [3] avec les Zénodote, les Callimaque, les Aristophane de Byzance, les Aristarque, les Cratès. On catalogue les écrits des devanciers, on en publie des éditions nouvelles que l'on passe au crible de la critique ; on étudie des points délicats de linguistique [4]. Malheureusement, ces travaux manquent d'originalité et sont avant tout des inventaires.

« La Grèce classique est morte, embaumée dans les bibliothèques et les musées ; il s'agissait de la cataloguer et de l'expliquer, de la faire connaître aux nouveaux venus, qui étaient même en partie des étrangers. Le sentiment qui animait ces travailleurs avait son côté noble : l'admiration et le respect du passé, une curiosité infatigable. Leur défaut, ce fut de vivre trop exclusivement dans ce passé sans assez le comprendre...; ils lisent, annotent, commentent, compilent, enfermés dans leurs livres et ne voient qu'eux, ce qui n'est pas la meilleure manière de les lire [5]. »

[1] Courbaud, *op. l.*, p. 241.
[2] Croiset, *op. l.*, V, p. 121.
[3] *Ibid.*, p. 128 sq.
[4] *Ibid.*, p. 130 sq.
[5] *Ibid.*, p. 21 sq.

De cette conception nouvelle, il résulte un fait très grave. Cette littérature d'école, de bibliothèque, savante et cosmopolite, n'est plus, comme au Ve siècle, l'expression de la cité entière, *elle n'est plus une littérature nationale*. Elle ne puise plus ses aspirations dans le peuple et, en conséquence, elle ne s'adresse plus à lui.

« Le peuple a cessé d'être un public pour les écrivains, voilà le fait essentiel... Les écrivains ne s'adressent qu'à deux sortes de lecteurs : d'une part la cour, grecque d'origine et d'éducation, ordinairement lettrée, quelquefois intéressée par les études sérieuses, plus souvent amie des formes littéraires brillantes et mondaines; ensuite des lettrés de profession, des hommes qui vivent à l'ombre des bibliothèques ou des écoles, et qui passent tout leur temps à lire, à écrire, à disputer... [1]. »

L'organe même de la littérature, la langue, perd sa fraîcheur et sa spontanéité; la κοινὴ διάλεκτος est la langue savante des lettrés, des beaux esprits, des gens bien élevés, et les dialectes plus savoureux sont laissés aux petites gens [2].

Aussi, détournée de ses sources vives, l'inspiration tarit. Les poètes se battent les flancs pour être originaux, et n'aboutissent le plus souvent qu'à la froideur. Les poètes académiques abondent, qui ont ce trait commun d'être plus savants qu'inspirés et réduisent leur art à la versification, à moins qu'ils ne mettent en vers, dans leurs lourds poèmes didactiques, tels Aratus et Apollonios, toute la science de leur temps [3].

« L'excès de littérature dessèche les sentiments les plus naturels et les gâte par le bel esprit, par l'étalage de l'érudition ou, au contraire, par une affectation de fausse naïveté. Il y a de tout cela chez les poètes alexandrins; ils chantent souvent des « Iris en l'air » ou s'en donnent l'apparence, car ils semblent moins possédés par leur passion que soucieux de montrer leur savoir mythologique ou de jouer spirituellement la simplicité; le style devient l'objet d'une étude raffinée; ces

[1] Croiset, *op. l.*, V, p. 2-3, 16-7, 157 sq.
[2] *Ibid.*, p. 18-9.
[3] *Ibid.*, p. 210 sq.

poètes lettrés, qui écrivent pour d'autres lettrés, ont le culte de la forme; jamais on ne connut mieux l'art de ciseler une phrase, jamais on ne mit plus de soin, plus d'effort, plus de souci dans le choix des mots, jamais on ne fut plus artiste d'intention »[1].

Le XVe siècle est l'époque de l'humanisme[2], autrement dit de *l'érudition*. La puissance créatrice décline, l'originalité s'épuise, en même temps que s'affaiblit la conscience morale et politique. L'apogée de la civilisation grecque, ce fut le Ve, comme l'apogée de la civilisation chrétienne fut le XIIIe; mais après, l'humanité semble épuisée, veut se recueillir, se reposer de ses efforts[3]; elle regarde en arrière, et étudie le passé, plutôt qu'elle ne cherche à créer, et à regarder vers l'avenir. Comme les Grecs hellénistiques scrutent, commentent, critiquent les écrits de leurs prédécesseurs depuis Homère, ainsi les humanistes se plongent avec délices dans l'antiquité retrouvée. « Les œuvres de la pensée sont soumises à un nouveau critère. Ce n'est plus la poésie qui triomphe, ce sont les humanités. Les jeunes gens ne sont plus artistes, ils sont pédants; ils ne créent plus, ils s'endoctrinent; ils ne s'envolent plus sur l'aile du génie, ils prennent garde à des fautes d'érudition... » L'homme du XVe siècle, « patiemment, miette à miette, rassemblera, cataloguera, et disposera sur des tablettes ordonnées et accessibles, le glorieux héritage du passé... »[4].

Avec lui naît *l'esprit critique*[5]; il s'efforce de nettoyer les textes des scories du moyen âge, des erreurs des copistes[6]; il en discute l'authenticité, et ne se fie plus qu'à la raison[7]. Toutes les branches de l'érudition se développent; à l'aide des textes, Flavio Biondo essaie de re-

[1] Croiset, *op. l.*, V, p. 158-9.
[2] Monnier, *op. l.*, I, p. 104 sq. et les chapitres suivants.
[3] *Ibid.*, p. 109.
[4] *Ibid.*, p. 108, 110.
[5] *Ibid.*, p. 258 sq. L'esprit critique.
[6] Critique des textes, *ibid.*, p. 263 sq.
[7] Ex. Valla, sa critique de la Vulgate et de la légitimité du pouvoir temporel, *ibid.*, p. 288.

constituer la topographie de la Rome antique, en décrit les monuments, les institutions[1].

Mais la préoccupation dominante des humanistes comme des alexandrins, c'est *le style*[2]. Ils établissent des règles de grammaire, de rhétorique et d'élocution ; ils s'inquiètent moins de ce qu'ils veulent dire, que de la manière de le dire. Ils s'occupent d'orthographe, d'étymologie, composent des lexiques, des grammaires. Orateurs, ils se délectent aux périodes cicéroniennes. En un mot, ils font prédominer la forme sur le fond[3], tout comme le faisaient quelques siècles plus tôt, les gréco-romains, et les orateurs à tendance asianisante[4].

Et combien *mesquines* sont souvent les questions dont ils s'occupent ! « Ce sont des écoliers, qui sont préoccupés de questions d'écoliers, si Didon fut chaste, si César fut meilleur capitaine que Scipion, si mihi s'écrit avec un c ; à qui il arrive, comme à des écoliers, de proscrire Dante pour une faute de version... et dont l'œuvre ressemble à des amplifications de collège, et dont la principale vertu est la mémoire »[5].

Une des branches principales de l'activité des humanistes, ce sont les *traductions*[6] ; la faveur dont jouit ce genre, comme à l'époque hellénistique et plus tard au XVIIIe siècle, suffit à lui seul à prouver le manque d'originalité. Et n'est-ce pas pour la même raison que l'épigramme, le genre alexandrin par excellence[7], fleurit alors[8], car l'art de tourner élégamment quelques distiques exige plus d'esprit que de talent profond ?

[1] Monnier, *op. l.*, I, p. 266 sq.

[2] *Ibid.*, p. 212 sq.

[3] *Ibid.*, p. 299 sq.

[4] A l'époque hellénistique, « il n'y a plus en Grèce ni orateurs proprement dits, ni logographes ; il n'y a que des maîtres de rhétorique et des déclamateurs ». L'éloquence politique n'avait plus d'emploi, il n'y avait plus de place que pour l'éloquence d'école, que l'on appela plus tard « l'éloquence asiatique », Croiset, *op. l.*, V, p. 88 sq.

[5] Monnier, *op. l.*, I, p. 237.

[6] *Ibid.*, II, p. 134 sq.

[7] Croiset, *op. l.*, V, p. 253 sq.

[8] Monnier, *op. l.*, II, p. 56 sq.

Erudits de tout genre, grammairiens, philologues, archéologues, commentateurs, traducteurs, historiens, versificateurs habiles, voilà les littérateurs de la Grèce après Alexandre, comme du XVe siècle chrétien [1].

La *virtuosité* pure triomphe. Politien joue avec les mots, « ouvrier impeccable, il a fait ce miracle d'accoupler des vers jusqu'à sa mort, à peu près complètement dénués d'idées et de sentiments » [2]. L'érudition étrangle l'imagination ; partout ce ne sont que réminiscences littéraires, et même dans les scènes réalistes, où le poète décrit la campagne qu'il a sous les yeux, on retrouve les emprunts faits à Pline, à Lucrèce, à Virgile. « L'art ne consiste plus dans la vivacité des sentiments de la nature et dans la fidèle traduction de ces sentiments ; s'inspirant non plus des arbres, mais des livres, il est dans l'élégante adaptation des poètes qui ont chanté la nature » [3].

Ecrivains et savants s'écartent du peuple ; ils vivent parmi les grands et les seigneurs, et travaillent dans les bibliothèques qui se fondent comme jadis à Pergame et à Alexandrie [4]. Ils négligent le parler populaire, l'italien, pour recourir à leur κοινή διάλεκτος, le beau style latin [5]. Ils sont des « mandarins », forment une élite arrogante, croient les destinées de l'univers liées à leurs futiles querelles.

« Grâce à l'humanisme, l'esprit se retranche et s'isole, la pensée se recule de la foule et s'établit sur les hauteurs. L'art prend des lettres de noblesse et se fait patricien. Au lieu d'écrire pour tous dans une langue que tous peuvent comprendre, on écrit pour quelques-uns dans une langue d'initiés. Au lieu de se mêler au peuple et de s'enrichir au contact du peuple, on se défend du peuple par une cloison de livres. Au lieu de répandre la bonne nouvelle sur la place, on la séquestre et on la tient sous le boisseau. La littérature cesse d'être nationale pour devenir

[1] Politien, etc., *ibid.*, II, p. 68 sq.

[2] *Ibid.*, II, p. 64.

[3] *Ibid.*, p. 67.

[4] Monnier, *op. l.*, I, p. 120 ; la première bibliothèque publique à Florence fut fondée en 1441, *ibid.*, p. 146.

[5] *Ibid.*, I, p. 211 sq.

l'expression de quelques spécialistes professionnels et raffinés. Une nouvelle aristocratie, l'aristocratie intellectuelle, est fondée... Dante, qui avait écrit pour tous, avait mené la vie de tous. Il avait été citoyen, soldat, ambassadeur, prieur; chez lui le poète est fait de l'homme, et son poème palpite avec les convulsions de Florence qui est sa patrie, avec ses légendes, ses gloires, ses rancunes, ses partis, son histoire et son historiette[1]. »

Tels avaient été les poètes du Ve siècle grec; mais les poètes hellénistiques, comme les humanistes, n'étaient plus que des citoyens de la république des lettres, et les événements politiques n'étaient plus que prétexte à rimer et écrire de beaux discours. Ainsi s'accomplit, au même point de l'évolution des deux périodes, *le divorce entre l'œuvre littéraire et la réalité*. Guarino disait, répétant son concitoyen Catulle: « La vie est une chose et la littérature en est une autre[2] ».

* * *

Telles sont, brièvement résumées, les tendances nouvelles de la société et de la littérature, à partir d'Alexandre, comme à partir du XVe siècle; nous allons en voir maintenant l'application dans l'art.

La *condition des artistes* en Grèce[3] avait crû en dignité dès le IVe siècle[4], mais à l'époque hellénistique, elle augmente encore. On paie leurs œuvres des prix insensés[5]; on les comble d'honneurs, et les princes cherchent à se les attacher par toutes sortes de faveurs. Ils ne se consacrent plus uniquement à la pratique de leur art, mais ils veulent en formuler l'histoire et les principes, faire œuvre

[1] Monnier, *op. l.*, p. 327-8, 331.
[2] *Ibid.*, p. 336.
[3] DA., s. v. Sculptura, p. 1149 sq. (référ.).
[4] P. 301.
[5] Girard, *La peinture antique*, p. 228.

de théoriciens. Xénocrate de Sicyone avait écrit l'histoire technique de la statuaire ; Antigone de Carystos, peintre et sculpteur, avait suivi son exemple, et même, abordant un domaine tout différent, avait composé des biographies de philosophes ; comme les littérateurs, ils veulent prouver leurs connaissances encyclopédiques [1].

« Le véritable artiste est toujours humble [2]. » Trop souvent les hellénistiques négligent ce précepte, et font étalage de leur vanité. Sans doute les marbriers, les bronziers avaient jadis signé leurs œuvres ; mais ne voit-on pas maintenant les humbles coroplastes de Myrina, de Priène [3], qui veulent se hausser au niveau des grands artistes, signer leurs statuettes, en même temps qu'ils les grandissent [4], les dorent ou les vernissent, pour faire illusion sur la matière ? Les princes ne se contentent pas de soutenir les arts, mais, comme Attale III de Pergame, les pratiquent eux-mêmes. La femme, qui s'occupe déjà de politique, de littérature comme les poétesses Hedyle, Nossis, Amyté [5], de science comme Histiaia d'Alexandrie, auteur de recherches topographiques sur l'Iliade, veulent aussi devenir artistes, puisqu'il est devenu de bon ton de s'éprendre de l'art. On connaît les noms de plusieurs femmes peintres de cette époque : Alexandra, fille de Néalkès, Hélène, fille de Timon d'Egypte, qui avait peint la bataille d'Issus, et, sur une fresque bien connue de Pompéi, on aperçoit une femme assise devant un hermès, la palette à la main et maniant le pinceau [6].

Les artistes ne restent plus isolés, ils se réunissent en *corporations*, en *confréries*, qui jouissent d'une grande puissance. A Alexandrie, comme à Pergame, les érudits se livrent à toutes sortes de recherches artistiques, créent l'*histoire de l'art* et la *critique d'art* [7]. Enfin,

[1] Cf. encore Prologène, etc., DA., s. v. Pictura, p. 470.
[2] Gœthe.
[3] BCH., 1883, p. 224 sq. ; 1886, p. 475 sq. ; Pottier, *Diphilos*, p. 107.
[4] Deonna, *Les statues de terre cuite en Grèce*, p. 30.
[5] Helbig, *op. l.*, p. 190 sq. ; DA., s. v. Pictura, p. 470.
[6] DA., s. v. Pictura, p. 465, fig. 5653.
[7] Tome I, p. 50.

le dessin pénètre dans les écoles pour permettre aux enfants d'exercer leur coup d'œil et d'apprécier les œuvres d'art [1].

* * *

Nous avions vu la condition sociale de l'artiste se relever au XIVe siècle et l'art de cour naître [2]. Cette dignité nouvelle ne fait que croître aux XVe et XVIe [3]. Sortis le plus souvent du peuple [4], peintres et sculpteurs sont chéris des rois, des princes, des papes, et vivent de façon de plus en plus luxueuse [5]. Benvenuto Cellini personnifie avec le plus d'éclat le triomphe de l'artiste devenu l'idole de cette société raffinée [6]. On paie des sommes énormes pour leurs travaux [7]. Leur vanité s'accroît d'autant; ils n'accepteront bientôt plus de tâches modestes et, au XVIe siècle, ne voudront plus se prêter à toutes les besognes [8]. On respecte leur indépendance [9] et on leur

[1] Dès le IVe siècle, DA., s. v. Educatio, p. 473; Girard, *L'éducation athénienne*, p. 221.

[2] P. 304.

[3] Muntz, HA., III, p. 28; situation plus élevée des architectes, *ibid.*, p. 314 sq.

[4] Monnier, *op. l.*, II, p. 224 sq. Toutefois, l'artiste, si son rang social s'élève, reste en étroite relation avec le peuple, par ses mœurs, sa culture, ce qui fut un bonheur pour l'art, *ibid.*, p. 233 sq.

[5] Muntz, HA., II, p. 194, 197; III, p. 190.

[6] *Ibid.*, III, p. 418.

[7] *Ibid.*, II, p. 200.

[8] *Ibid.*, II, p. 79, 194; III, p. 28. — L'art de la Renaissance, comme celui de la Grèce (Lechat, *Epidaure*, p. 61; REA., 1910, p. 61, 346), n'a cependant jamais connu le dualisme moderne, qui heureusement tend à s'effacer de nos jours, entre le grand art et l'art industriel. Les peintres du XIVe siècle sont aussi miniaturistes, peignent des bannières, des cierges, des meubles (Michel, HA., III, I, p. 106). Les artistes sont à la fois sculpteurs, peintres, architectes (*ibid.*, p. 158-9), et, encore au XVIe siècle, ne se croient pas déshonorés de se livrer au décor industriel (Muntz, HA., III, p. 188 sq.; Monnier, *op. l.*, II, p. 225).

[9] Muntz, HA., II, p. 18.

pardonne des insolences que l'on ne supporterait de nul autre [1].

En Allemagne, les artistes étaient jadis de pauvres hères, des « schmarotzer », dit Albert Durer, mais un Tilmann Riemenschneider deviendra bourgmestre de Wurzbourg [2]. Il semble toutefois que, dans ce pays, ils n'eurent jamais la morgue des artistes italiens de la Renaissance. Peter Vischer, Adam Krafft, continuent la tradition des vieux imagiers du moyen âge; ils se sont représentés dans l'accomplissement de leur tâche quotidienne : ce ne sont pas d'élégants seigneurs, mais de vieux artisans aux traits rudes, humblement vêtus, tenant en main les instruments de leur profession [3].

Les signatures, rares avant le XVIe siècle, se multiplient [4]. Est-ce simple coïncidence avec l'antiquité que de voir des *gentilshommes* devenir artistes, comme Beltraffio [5] ou François I de Médicis qui avait retrouvé le secret de fondre le cristal de roche, faisait de la porcelaine, ciselait des bijoux [6] ? Les *femmes* sont aussi cultivées que les hommes. Isotta Nogarola discute sur le péché originel; Cassandra Fedele écrit sur la classification des sciences; toutes connaissent le latin et le grec aussi bien que les humanistes [7]. Enfin l'art n'a pour elles plus de secrets; elles manient habilement le pinceau ou le ciseau [8], comme cette Properzia de' Rossi, morte en 1550 [9].

Comme les artistes hellénistiques, ceux de la Renaissance ne se bornent pas à leur science de peintre, de sculpteur ou d'architecte; ils veulent cumuler avec leur

[1] Cf. les démêlés de Benvenuto Cellini avec le pape. — Sur les « mœurs de badigeonneurs et de plâtriers » des artistes de la Renaissance, Monnier, *op. l.*, II, p. 229 sq.

[2] Réau, *Peter Vischer*, p. 91.

[3] *Ibid.*, p. 81, VIII; portrait de Peter Vischer, au tombeau de saint Sebald à Nuremberg, *ibid.*, pl. XVI, p. 123.

[4] Muntz, HA., I, p. 357; III, p. 195, note 2.

[5] *Ibid.*, II, p. 197-8; III, p. 187, 670.

[6] *Ibid.*, III, p. 210 sq.

[7] Monnier, *op. l.*, I, p. 69-70, 142.

[8] Muntz, HA., II, p. 202; III, p. 187.

[9] Michel, HA., IV, I, p. 175.

gloire celle de l'écrivain et du penseur[1]. Alberti est à la fois humaniste, poète, juriste, architecte, peintre, sculpteur, mathématicien, ingénieur, etc. « Aucune littérature, aucune discipline ne lui est cachée. Il a tellement fouillé les débris antiques qu'il a surpris et remis en usage le style architectural des anciens. Il a imaginé non seulement des machines, des trucs, des automates infinis, mais des plans d'édifices admirables. Ajoutez qu'il passe pour peintre et sculpteur excellent, et qu'il est versé si complètement dans tant de domaines qu'il vaut mieux se taire que d'en parler trop peu »[2]. Humanistes et artistes sont encore des hommes politiques, chanceliers, ambassadeurs[3], et même lorsqu'ils ne s'occupent pas directement des affaires, ils sont une puissance dont les maîtres doivent tenir compte[4].

Le XVe siècle voit se fonder les *académies*, les *cercles*. « Des compagnies de rire, de comédie, d'érudition, s'établissent à la place des anciennes confréries. Dans la rue, dans la boutique, au palais, des groupements inédits s'improvisent[5] ». Les artistes forment des associations, des corporations[6]. A Florence naîtra une académie de dessin (1563). Il n'y avait qu'un pas à faire, dit Muntz, pour arriver à l'établissement de cours et de conférences, bref à l'enseignement officiel de l'art[7]. Ce désir de codifier, de systématiser, caractérise les civilisations arrivées à leur apogée; dans la Grèce hellénistique, comme à la Renaissance, l'effort créateur a diminué et on s'efforce de sup-

[1] Muntz, HA., II, p. 58-9; III, p. 184, 186; Michel, HA., II, p. 192 sq.; Gauthiez, *L'Arétin*, 1895, p. 106 sq.

[2] Monnier, *op. l.*, II, p. 267.

[3] *Ibid.*, I, p. 166, 168; Taine, *op. l.* (8), I, p. 147.

[4] Gian Galeazzo Visconti estime que la plume de Coluccio Salutati lui a causé plus de tort que 300 cohortes de cavaliers florentins ; Pontano, ministre des affaires étrangères à Naples, pense que le pape peut dormir tranquille, puisqu'il est environné d'une phalange d'érudits et d'orateurs, Monnier, *op. l.*, I, p. 233.

[5] Monnier, *op. l.*, I, p. 53, 142.

[6] Muntz, HA., III, p. 234, note 2; Taine, *op. l.* (8), I, p. 244 sq.

[7] III, p. 184.

pléer à son insuffisance par un ensemble de préceptes, de règles strictement établies [1].

De cette tendance était née en Grèce l'*histoire de l'art et la critique d'art* [2]. Maintenant, Alberti compose un traité de peinture, un traité de la statue, un traité de la perspective [3]; on inaugure l'histoire des artistes, et Vasari refera pour son temps l'œuvre d'un Antigone de Carystos [4], alors que l'Arétin, Paul Joves fonderont la critique d'art [5]. A mesure que l'inspiration faiblira, on verra au XVIe siècle grandir le rôle de l'esthétique, science qui ne peut acquérir de l'importance que lorsque les facultés critiques l'emportent sur les facultés créatrices [6].

J'ai déjà relevé la grande ressemblance que présente ce mouvement d'érudition artistique avec celui de l'antiquité gréco-romaine [7]; on en comprendra mieux maintenant les raisons, puisqu'on voit que la similitude ne porte pas sur ce point seulement, mais sur tout l'ensemble de la civilisation de ces deux époques.

* * *

Artistes et littérateurs unissent leurs efforts. Parfois, pour les humanistes, les premiers sont encore quantité négligeable et on les traite cavalièrement. Alors que Donatello, della Quercia, Brunelleschi, multiplient leurs chefs-d'œuvre, Bartolomeo Fazio se plaint de la pénurie de sculpteurs excellents, et au début du XVIe siècle, Castiglione s'excuse d'exiger du parfait homme de cour de sa-

[1] III, p. 196.
[2] Tome I, p. 50.
[3] Monnier, *op. l.*, II, p. 273.
[4] Muntz, HA., II, p. 59; III, p. 178 sq.
[5] *Ibid.*, III, p. 174, 176; Gauthiez, *L'Arétin*, p. 125 sq. (L'Arétin et les artistes).
[6] Muntz, HA., III, p. 169.
[7] Tome I, p. 59-60.

voir peindre et dessiner, « laquelle partie semble peut-être aujourd'hui mécanique, et peu convenable aux gentilshommes » [1].

Mais cette note se fait de plus en plus rare. Si les artistes quittent volontiers le ciseau ou le pinceau pour la plume, les écrivains de leur côté leur témoignent une grande déférence. Les humanistes leur fournissent des sujets [2]. La littérature devient pour l'artiste un vaste répertoire, un arsenal de motifs nouveaux. Ainsi se forme cet *art très littéraire* du XVe siècle, qui puise à pleines mains dans l'érudition, qui se plaît à des compositions embrouillées et subtiles. On compte sur la sagacité des érudits pour deviner ces thèmes spéciaux, sur le mérite de l'exécution pour faire accepter les pires rébus, et ce vice se retrouve aussi dans l'iconographie religieuse [3]. Il se creuse fatalement, comme en littérature, *un abîme entre le peuple et l'art*. Jamais au XIIIe siècle, un artiste n'aurait traité un sujet qui n'eût été compris de tous; maintenant, au contraire, cet art littéraire demande la réflexion, fait travailler l'esprit, et seulement l'esprit des érudits. Comme en littérature, on arrive à la conception dangereuse de *l'art pour l'art*. Alors qu'au XVe siècle encore, les sculptures commandées par la seigneurie de Florence à Donatello, Judith et Holopherne, ont une signification très claire, et portent une inscription rappelant que l'exploit de l'héroïne est un avertissement aux tyrans, plus tard, les Médicis ne songeront plus qu'à orner leur ville de belles sculptures dépourvues de toute idée; au lieu de la glorification d'un saint, ou d'un héros populaire, de la commémoration d'une victoire, ce ne seront plus que des compositions n'ayant pour elles que leur mérite artistique [4]. L'art qui a rompu ces attaches avec le peuple se vide de toute pensée et devient purement formel; il a renoncé à sa haute mission de jadis; il n'enseigne plus à l'ignorant

[1] Monnier, *op. l.*, II, p. 227.
[2] Muntz, HA., II, p. 60, 95; III, p. 171 sq.
[3] *Ibid.*, II, p. 58, 87, 95, 97, 108.
[4] Muntz, HA., III, p. 370.

les vérités éternelles, comme dans la cathédrale du XIIIe siècle.

Avant l'époque hellénistique, l'art était aussi le produit de la collectivité, et l'artiste ne choisissait que les sujets qu'il savait intelligibles à tous, parce qu'ils appartenaient à la tradition populaire. Maintenant qu'il n'est plus soutenu par la foi et le patriotisme de ses ancêtres, il veut faire avant tout œuvre originale, et croit y arriver en cherchant son inspiration dans les œuvres littéraires. Il puise à pleines mains dans les ouvrages d'érudition. La scission s'opère de plus en plus entre le peuple et l'art, qui devient le domaine d'une élite lettrée. Toutes les légendes mythologiques qui inspiraient jadis l'artiste du Ve siècle commencent à n'être plus connues directement, on ne les voit plus guère que comme nous les voyons maintenant, c'est-à-dire à travers les poètes qui les ont chantées. On lit les poètes pour y chercher des sujets, et les auteurs de l'anthologie vantent les artistes qui ont suivi scrupuleusement les descriptions littéraires, comme le fit le peintre Nicias, dans sa descente d'Ulysse aux enfers [1].

Incompris du grand public, l'art perd son caractère symbolique et moralisateur. Autrefois, on demandait à l'artiste d'affirmer par ses créations grandioses la valeur des dieux, de la patrie, la richesse de la cité, la piété des citoyens. La frise de Pergame, les ex-voto d'Attale rappellent encore aux spectateurs sous leur forme mythique le courage des Pergaméniens qui ont vaincu les Galates, comme les dieux ont vaincu les géants, ou comme les Grecs ont vaincu les Amazones et les Perses. Mais de telles allusions deviennent rares, et les anciens symboles se vident de plus en plus de toute signification.

Cet art littéraire de l'époque hellénistique s'adresse à l'imagination du spectateur, la fait travailler, demande sa collaboration. L'action de certaines statues n'est pas complètement intelligible en elle-même, mais l'esprit du spectateur doit en chercher les antécédents et les conséquen-

[1] RA., 1894, I, p. 341.

ces. Le sujet du groupe des Lutteurs de Florence [1] est plus compliqué qu'il paraît. « A première vue, on croirait que c'est la fin de la lutte, et que le lutteur renversé est vaincu et n'a plus qu'à demander merci. Mais, très justement, M. Petersen fait observer qu'en réalité il n'en est pas ainsi. Le lutteur B, quoi qu'il ait momentanément le dessous, peut encore renverser son adversaire et reprendre le dessus : par hasard ou par adresse, il a passé sa jambe gauche sur celle du lutteur A, et, s'arc-boutant sur son bras gauche, il tend tout son corps pour l'effort suprême qui lui donnera peut-être la victoire. Le combat n'est donc pas fini ; une « péripétie » se prépare, et c'est en cela, dans l'incertitude de l'issue, malgré les apparences du moment présent, que réside l'intérêt principal du sujet, tel que l'auteur a voulu le traiter [2] ». Dans le groupe d'Hermaphrodite luttant contre Pan, l'attitude des jambes laisse deviner que la position vient de se modifier, et dans celui d'Eros et de Psyché, on comprend que les enfants ne se tenaient pas l'un à côté de l'autre avant de s'embrasser [3].

*
* *

Examinons maintenant les transformations qui se sont opérées, sous l'influence de ces idées, dans certains genres et types artistiques.

Dans toute la littérature hellénistique, s'accentue la tendance déjà née au IVe siècle [4] de *faire descendre les dieux de leur hauteur idéale*, et de les rapprocher des humains [5]. Hermès enduit son visage de cendre, pour effrayer les en-

[1] M. Petersen (MRI., 1900, p. 152 sq.) croit que le prototype de ce groupe remonte au IVe siècle ; cette opinion a été combattue (Cultrera, *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, p. 103-4), et en effet, le sujet, tel qu'il est conçu, porte plutôt la marque de l'époque hellénistique, comme on le pensait autrefois.

[2] Lechat, REG., 1901, p. 453.

[3] Petersen, MRI., 1901, p. 72.

[4] P. 272.

[5] Helbig, *Campanische Wandmalerei*, p. 221 sq. ; RA., 1894, I, p. 320 sq.

fants désobéissants des dieux. La petite Artémis, âgée de trois ans, visite l'atelier d'Héphaistos ; elle s'assied sur les genoux de Briarée, et arrache de sa poitrine velue une poignée de poils. Eros et Ganymède jouent aux osselets,

Fig. 61. — Aphrodite, Pan et Eros. Groupe de Délos.

et Cypris, pour décider son fils à enflammer le cœur de Médée pour Jason, doit lui promettre un beau jouet[1]. L'Olympe tout entier est devenu un intérieur de bons bourgeois. La foi est morte ; si l'on s'occupe des personnages mythologiques, c'est pour les dépouiller de leur

[1] Apollonios de Rhodes, Croiset, *op. l.*, V, p. 234.

grandeur, les faire descendre jusqu'à soi, en ramenant les légendes mythologiques aux proportions de faits de la vie journalière. Les mythes religieux sont conçus comme des scènes de genre. Théocrite raconte l'enfance d'Héraklès : « Mais la grandeur religieuse en a disparu, le miracle est rapetissé ; Héraklès enfant ressemble ici à ces Amours que les sculpteurs de ce temps aimaient à vêtir d'une peau de lion ; on ne le prend pas au sérieux ; on sent bien que c'est un enfant comme un autre et qu'il se déguise en héros »[1]. Aucun dieu n'est épargné, et les héros légendaires, déjà d'essence plus humaine, sont traités avec la même désinvolture.

Comme le littérateur, l'artiste a perdu tout respect. *Aphrodite* n'est plus qu'une mortelle occupée à sa toilette ; elle se baigne, elle coiffe ses longs cheveux, elle se regarde dans un miroir, elle se défend mollement et souriante, contre les attaques de Pan[2] (*fig. 61*). Mais elle est mère, et le petit *Eros*, le polisson dont l'Anthologie raconte les malices, craint son courroux. Dans un groupe de terre cuite du Musée d'Athènes[3], la déesse brandit sa sandale, et s'apprête à fustiger son enfant qui s'accroupit peureusement à ses pieds. Pour le punir, on l'enchaîne, on lui enlève ses armes, et il pleure. Mais ailleurs, Aphrodite couvre son enfant de caresses et le presse dans ses bras[4]. Éros cueille le raisin, joue à la balle, traîne un chariot, s'affuble de la dépouille d'Héraklès, et pénètre dans toutes les scènes de la vie quotidienne. Il devient le motif préféré des artistes alexandrins, et on sait avec quelle facilité d'invention les coroplastes d'Asie Mineure, les peintres, ont traité ce thème cher à la littérature légère en de gracieuses scènes de genre[5].

L'artiste, au XVe siècle, n'agit pas autrement et continue l'œuvre commencée par son ancêtre du XIVe siècle ;

[1] Croiset, *op. l.*, p. 200.

[2] Groupe de Délos, BCH., 1906, pl. XIII-XVI.

[3] *Ibid.*, p. 617, 629, référ.

[4] DA., s. v. Cupido, p. 1604.

[5] Cf. les nombreux motifs énumérés dans DA., s. v. Cupido, p. 1604 sq., 1607.

les types divins se rapprochent davantage encore de l'humanité. La Vierge n'est plus qu'une tendre mère ; elle lave son poupon, l'emmaillotte, lui met un petit béguin, le couvre de caresses et lui donne le sein[1]. La Nativité devient une crèche pittoresque[2]. L'enfant Jésus, comme jadis l'enfant Eros, met son doigt sur la bouche, gambade sur un cheval de bois, ou dispute à saint Jean une écuelle de bouillie[3]. Il n'y a plus rien de surnaturel dans ces scènes familières, nous sommes en pleine réalité.

« L'art des grands siècles du moyen âge n'avait voulu voir dans le Christ que sa divinité ; l'art du XVe siècle semble découvrir son humanité », et lui enlève même son nimbe. C'est un simple condamné qui souffre cruellement. Et, dans ces scènes de la Passion, la Vierge, les apôtres, n'ont plus rien qui les distingue de la foule[4].

Au XIIIe siècle, les Saints avaient un caractère abstrait ; vêtus de longues tuniques, de nobles draperies, ils avaient l'aspect des héros grecs du Ve siècle[5]. Maintenant, tout change. Saint Crépin et saint Crépinien dans l'église de Saint-Pantaléon-de-Troyes ne sont que deux jeunes cordonniers travaillant à leur établi, arrêtés par deux soudards[6]. Saint Joseph est un compagnon du Tour de France, ou un ouvrier charpentier du temps de Louis XII. Sainte Anne est une grave matrone, et sainte Elisabeth une jeune bourgeoise qui porte son trousseau de clés à sa ceinture[7]. Tous ces personnages divins portent, à partir de 1430 environ, le costume moderne ; les gens du XIVe siècle encore auraient jugé une indécence impie de donner au Christ et à ses apôtres d'autre vêtement qu'une draperie héroïque

[1] Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 150 sq. — Ex. La Madona della Tossa, de Lucques (1480), dont on a souvent critiqué « le réalisme terre à terre », Michel, HA., IV, 1, pl. I, p. 117.

[2] Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 220-1.

[3] Id., *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 155 sq.

[4] *Ibid.*, p. 69.

[5] *Ibid.*, p. 159.

[6] *Ibid.*, p. 161, fig. 81.

[7] *Ibid.*, p. 162.

qui les grandissait aux yeux des profanes[1]. Partout, en sculpture comme en peinture, « la prose succède à la poésie », et les sujets divins se muent en scènes de genre, en peintures de mœurs[2], qui deviendront de plus en plus à la mode au XVIe siècle[3]. « Ce qui, dans la peinture de Fra Filippo a surtout excité l'enthousiasme des Florentins, c'est évidemment ce sens plus discret de la vie, ce réalisme ingénieux qui fait descendre le ciel sur la terre... »[4]. Faire descendre le ciel sur la terre, c'est en effet la tendance de toute cette époque, et l'on comprend que M. Pérate se serve des mêmes termes qu'emploient les historiens de l'antiquité pour caractériser l'art plus humain de l'époque hellénistique.

Les esprits pieux s'indigneront de ce réalisme, Savonarole élèvera sa voix, et s'écriera en voyant ces portraits de mortels déguisés en dieux : « Les figures que vous faites peindre dans vos églises sont les images de vos dieux, et les jeunes gens disent ensuite en voyant telle ou telle femme : Voici Madeleine, voici saint Jean, parce que vous faites peindre dans les églises des figures à la ressemblance de celle-ci ou de celle-là, ce qui est fort mal, et constitue une grave insulte aux choses de Dieu... Vous donnez à la Vierge Marie des costumes de courtisanes. Voilà comment le culte divin est profané ![5] ». L'Arétin reprochera à Michel-Ange d'avoir « représenté les anges et les saints, les uns sans aucune honnêteté terrestre, les autres privés de tout ornement céleste ».

* * *

La société hellénistique est *voluptueuse*[6]. La littérature abonde en écrits sensuels, pour ne pas dire plus, tels les

[1] Muntz, HA., II, p. 132 sq. ; *Histoire du paysage en France*, 1908, p. 46-7 ; Sizeranne, *Le miroir de la vie*, 1902, p. 149, La modernité de l'Evangile.

[2] Michel, HA., III, 1, 234, 227.

[3] *Ibid.*, III, 1, p. 251 ; Muntz, *op. l.*, II, p. 144, 470.

[4] Michel, HA., II, 2, p. 639.

[5] Cf. Geffroy, *Etudes italiennes*, p. 105 ; Michel, HA., III, 2, p. 640.

[6] Helbig, *op. l.*, p. 249 sq.

Contes Milésiens [1]. On décrit avec un plaisir évident les scènes scabreuses, et l'on modifie même dans ce sens les mythes anciens qui n'en avaient pas trace. La poésie traite avec prédilection les sujets dans lesquels la nudité paraît au premier plan ; on se complaît à la légende d'Actéon surprenant Artémis au bain ; Apollonios de Rhodes ne manque pas d'attirer l'attention du lecteur sur la blancheur des corps des Néréides qui remorquent le navire Argo. On glorifie même les amours contre nature, et Phanoclès avait composé un poème élégiaque intitulé « les amours, ou les beaux éphèbes [2] ». Le fond de la poésie alexandrine, c'est l'amour sensuel, et le plus souvent la galanterie fade [3].

L'idéal masculin s'efféminé [4]. A partir de l'époque d'Alexandre il est devenu à la mode de se raser le visage [5]; à la place des barbes pleines des Grecs de l'âge classique, apparaissent des visages rasés, qui veulent rappeler par des moyens artificiels la jeunesse. Les soins raffinés de la toilette sont nombreux ; on teint les cheveux, on peint les sourcils, on se farde, et ce ne sont pas seulement les femmes, mais aussi les hommes, qui cherchent à aider la nature par de tels moyens. Auparavant, on estimait surtout la vigueur saine dans un corps bruni au grand air et au soleil ; maintenant, on préfère la beauté efféminée et frêle, voluptueuse et tendre ; les figures de prédilection de la poésie hellénistique, ce sont celles des jeunes gens délicats, à la peau blanche, aux joues roses, aux boucles longues et soyeuses. C'est sous ces traits que Callimaque célèbre Apollon, et les bucoliques, Achille et Hylas ; Bion admire la peau d'Adonis, d'un blanc de neige.

La femme excite les passions ; sa nudité émeut les hellénistiques. Les danses lascives et langoureuses de fem-

[1] Croiset, *op. l.*, V, p. 150.

[2] *Ibid.*, p. 165.

[3] *Ibid.*, p. 158.

[4] Helbig, *op. l.*, p. 258.

[5] DA., s. v. Barba. Les philosophes seuls laissent croître la barbe comme jadis, MRI., 1894, p. 113. Ci-dessus, p. 117.

mes nues, les jeux risqués des acrobates deviennent de plus en plus en faveur[1].

L'art reflète fidèlement cette sensualité. Dans le Panthéon grec rajeuni par le réalisme, on fait un choix. Aux anciennes divinités graves et austères se substituent peu à peu les dieux nouveaux des sens et des passions[2], Aphrodite et Eros[3], Dionysos et son cortège[4], les satyres, les ménades, ceux dans lesquels on peut exalter sans retenue la volupté du corps de la femme et de l'éphèbe, les passions de toute sorte. Aphrodite n'est plus qu'une femme sensuelle, plus courtisane que déesse[5], et dont l'unique préoccupation semble être de faire valoir ses charmes en feignant de les cacher[6]. Les nymphes se laissent surprendre par les satyres ; les Hermaphrodites couchés s'agitent dans un rêve voluptueux[7] (*fig. 62*) ou contemplent avec complaisance leurs formes ambiguës[8]. Le IVe siècle avait commencé l'efféminatiion des types masculins[9] ; elle n'atteint toutefois son point culminant qu'à l'époque hellénistique. Apollon se rapproche de l'Hermaphrodite[10] ; Eros devient androgyne dans les terres cuites d'Asie Mineure ou sur les couvercles des miroirs à reliefs[11], et Dionysos suit son exemple[12]. On peut dire des

[1] Helbig, *l. c. :* sur le culte de la femme, p. 67 ; sur les vêtements transparents, p. 320.

[2] RA., 1894, I, p. 320 sq.

[3] *Ibid.*, p. 330.

[4] *Ibid.*, p. 327 sq.

[5] « Eine Aphrodite-Cocotte », tel est le qualificatif que M. Hauser donne à l'Aphrodite d'Epidaure, cependant plus ancienne, MRI., 1902, p. 249, note 1.

[6] Aphrodite et Pan de Délos ; Aphrodite du Capitole, etc.

[7] Hermaphrodite des Thermes, du Louvre, etc.

[8] Hermaphrodite d'Epinal, etc. Le type d'Hermaphrodite n'apparaît pas dans la statuaire avant Alexandre, Roscher, s. v. Hermaphroditus ; Collignon, *Pergame*, p. 205, etc.

[9] Mahler, *Polyklet*, p. 133 ; Perrot, *Praxitèle*, p. 76, etc.

[10] GBA., 1896, II, p. 324. Cependant, Apollon, dans certaines peintures de vases archaïques, a l'œil ovale de la femme et la chair blanche, Magnus, *Darstellung des Auges*, p. 10.

[11] BCH., 1900, p. 356.

[12] GBA., 1891, I, p. 274 ; cf. la jolie description de Winckelmann, HA., trad. 1802, I, p. 379 sq. ; sur l'efféminatiion de ces types plastiques, étudiée au point de vue de la vérité anatomique, Tome I, p. 212.

Grecs hellénistiques, mais d'eux seulement : « la beauté plastique les intéressait médiocrement, si elle n'excitait leurs désirs ou ne les jetait dans un trouble voluptueux[1] » ; à cette époque, mais seulement alors, existe cette « salacité plastique de la Grèce, cette immarcescible Beauté seulement préposée aux joies terrestres, aux exaltations artistiques et sensuelles[2] ».

Le XIIIe siècle ignorait les scènes voluptueuses et scabreuses. Son art reste chaste et pur, et toutes les obscénités qu'on s'est plu à relever dans les cathédrales, proviennent d'erreurs d'interprétations ou datent d'une époque plus basse. A la cathédrale de Lyon, l'artiste qui raconta l'histoire des origines du monde, laissa un médaillon vide, quand il fut arrivé à l'aventure de Loth et de ses filles[3]. Si l'on pèche, ce n'est que par naïveté, et sans aucune intention[4]. A la fin du XIIIe

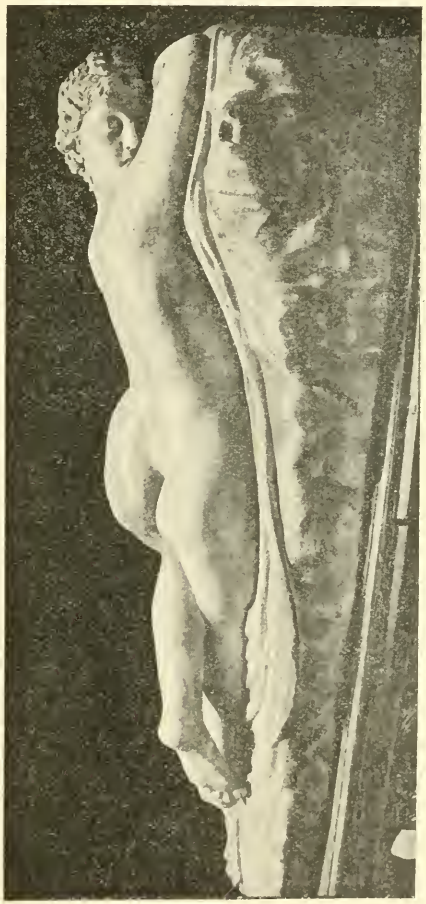

Fig. 62.
Hermaphrodite de Florence.

[1] Bertrand, *La Grèce du soleil et des paysages*, p. XXIII.
[2] Huysmans, *Croquis parisiens*, (2e éd.), 1905, p. 157.
[3] Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 81.
[4] Maeterlinck, *Le genre satyrique, fantastique et licencieux dans la sculpture flamande et wallonne*, 1910 ; cf. RA., 1910, I, p. 322.

siècle cependant, dans la chaire de Sienne, par Nicola Pisano, « deux femmes nues de dos montrent des torses de nymphes qui sont, dans la sculpture italienne, les premières nudités voluptueuses [1] ». Mais il faut atteindre le XVe siècle pour voir apparaître ce réalisme qui recherche les scènes voluptueuses et souvent triviales [2]. Même les allégories morales d'autrefois s'animent et deviennent des scènes de genre parfois sensuelles. « L'artiste met une complaisance marquée à représenter le péché. Le bon apôtre fait semblant d'imiter, mais il substitue tout doucement à la formule son expérience. Plus d'une de ses fines peintures eût scandalisé le grave auteur du XIIIe siècle [3] ». Cette tendance ne fera que s'accentuer au XVIe siècle. La décence disparaîtra de l'art, partout ce seront des scènes équivoques; l'histoire de Pasiphaé n'aura plus de détails qui effrayeront un Jules Romain [4], et l'œuvre de Corrège sera tout empreinte de sensualité [5].

Comme en Grèce, les humanistes, Valla, Beccadelli, proclament le culte de la volupté [6]. Les poèmes lyriques et bucoliques de Pontano [7], de Sannazar [8], chantent l'amour païen au milieu de la nature riante qui engage à s'abandonner aux plaisirs des sens. La virginité, le célibat des prêtres paraissent odieux. Les poèmes galants et les madrigaux débitent « les langueurs mouillées, les prosternations, les agenouillements, les nostalgies, les rêves, les émois, sans oublier les solitudes champêtres et les cheveux coupés en quatre du sentiment. Et ce sont les soupirs qui dévorent comme un vent. Et ce sont les larmes qui tombent comme une pluie. Et ce sont les feux, les chaînes, les cages, les rets, les filets, les bandeaux, les flam-

[1] Michel, HA., II, 2, p. 582.
[2] Mâle, *l. c.*
[3] Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 242.
[4] Muntz, HA., III, p. 548.
[5] Michel, HA., IV, 1, p. 403, 405.
[6] Monnier, *Le Quattrocento*, I, p. 276 sq. ; 303 sq.
[7] *Ibid.*, p. 315.
[8] *Ibid.*, II, p. 401 sq.

beaux, les glaces, tout l'attirail de Cupidon, tout le magasin de Cythère... ». Sommes-nous au temps des Alexandrins ou parmi les grâces mignardes, les préciosités, les pastorales du XVIIIe siècle? Si les poètes alexandrins chantent les amours illicites, la passion de l'amant pour l'éphèbe [1], ne voit-on pas Beccadelli célébrer la sodomie dans son *Hermaphroditus* qui le rendit célèbre [2]? Ce sont les dieux sensuels que multiplie l'art hellénistique; mais, avec l'antiquité retrouvée, voici qu'apparaissent de nouveau Vénus, les Amours, les Néréides, les Bacchantes, les Faunes, toute la mythologie de décadence, à laquelle les littérateurs comme les peintres et les sculpteurs s'adressent de préférence, et souvent l'on croirait lire des poèmes alexandrins ou avoir devant les yeux quelque bas-relief antique, tant l'esprit qui anime les deux époques est semblable [3].

La société du Quattrocento recherche avec passion toutes les voluptés [4], et, à lire ces descriptions des orgies licencieuses d'alors, on ne trouve pas exagérés les anathèmes de Savonarole: «Votre vie est une vie de porcs, elle se passe toute au lit, dans les commérages, sur les promenades, dans les orgies et la débauche».

Certains esprits tâchent cependant de lutter contre ce courant de volupté et de joie [5]. Au nom de la décence et de la religion, on protestera contre ces nudités dans lesquelles l'art se complaît de plus en plus [6], et l'Eglise s'indignera de voir ses dieux représentés comme des mortels peu chastes. Le clergé fait enlever la statue de sainte Madeleine que Tilmann Riemenschneider avait sculptée toute nue pour le maître autel de Munnerstadt (1490) [7]. Michel-Ange dénude le Christ et la Vierge même, et

[1] Ex. épigrammes de Callimaque, REG., 1907, p. 336 sq.

[2] Monnier, *op. l.*, I, p. 201, 302 sq.

[3] Muntz, HA., III, p. 110, 112, 117; Monnier, *op. l.*, II, p. 332 sq.

[4] Monnier, *op. l.*, I, p. 47; II, p. 412; Taine, *Philosophie de l'art* (8), p. 179 sq.

[5] Monnier, *op. l.*, II, p. 178 sq.

[6] Muntz, *op. l.*, II, p. 446 sq.; id., III, p. 126.

[7] Réau, *Peter Vischer*, p. 94-5.

cette nudité était pure, puisqu'elle n'était que l'expression de la force et de la beauté idéale du corps humain[1]; mais elle souleva la réprobation, et l'Arétin, l'écrivain pervers et licencieux, résumait bien l'esprit de cette société immorale, en écrivant à l'artiste : « Les Gentils même, en sculptant, je ne dis pas une Diane vêtue, mais une Vénus nue, lui font cacher avec la main les parties qui ne doivent pas être découvertes. Votre manière de procéder conviendrait à un bain voluptueux, non à un chœur souverain[2] ». Car cette pruderie est la marque d'une société corrompue, et c'est pourquoi elle était apparue déjà au milieu des voluptés de l'époque hellénistique[3].

* * *

Le pathétique était né au IVe siècle avec Scopas et Praxitèle, et l'expression calme et sereine du Ve siècle s'était changée en une expression douloureuse ou sentimentale. A partir de cette époque, les artistes obéissent à la recommandation que Socrate adressait au sculpteur Cliton, et veulent montrer sur les visages les passions de l'âme.

Mais l'expression des têtes praxitéliennes est toujours la même, celle d'une rêverie indifférente, d'un charme plein de douceur, d'une voluptueuse morbidesse; l'expression qui anime les têtes scopasiques est toujours celle d'un pathétique un peu conventionnel, qui ne reflète pas des sentiments bien définis. Ces deux maîtres ont ouvert la voie à la sculpture pathétique, mais ce sont les artistes hellénistiques qui ont su développer les formules ébauchées par eux, et tirer d'elles les conséquences les plus raffinées[4].

[1] Michel, HA., IV, 1, p. 372.

[2] Muntz, HA., III, p. 40 sq., 126, 486, note; Gauthiez, *L'Arétin*, p. 420 sq.; Michel, HA., IV, 1, p. 374.

[3] P. 113.

[4] Sur la sculpture d'expression à l'époque hellénistique, RA., 1894, I, p. 315 sq.; Deonna, *Comment les procédés inconscients d'expression se sont transformés en procédés conscients dans l'art grec*, p. 7 sq.

A mesure que l'on approchait du milieu du IVe siècle, le motif de la douleur devenait plus fréquent[1]. C'est maintenant le thème favori des hellénistiques[2].

C'est la *douleur physique*, celle qui tord les membres et convulse les corps. Le poète d'une épigramme décrit Prométhée, « gémissant et dompté par la douleur jusqu'au fond des entrailles », Philoctète souffre cruellement « la chevelure hérissée et inculte, la peau rugueuse et desséchée, avec des larmes figées sous la paupière ». C'est Ajax, dont le sculpteur a dû partager la rage pour la représenter avec tant d'intensité. Partout, dans la littérature d'alors, ce ne sont que des figures crispées par la douleur et la colère[3].

Le sculpteur et le peintre s'engagent résolument dans cette voie. Alors que, pour le Grec du Ve siècle, la tête n'attirait pas plus l'attention que le reste du corps, elle devient maintenant la partie la plus importante et l'expression se concentre sur le visage. Ainsi naît ce qui était tout à fait inconnu jadis, et qui devient bientôt un exercice d'école, la « tête d'expression[4] ».

Les géants terrassés par les dieux hurlent dans la frise de Pergame[5]. Les combattants galates et perses, vaincus, ont toutes les convulsions de la souffrance. Le Laocoon, étouffé par les serpents, gémit, « sa physionomie exprime la douleur avec une perfection qu'on n'a jamais dépassée. Les yeux du père s'élèvent suppliants vers le ciel ; sa bouche ouverte laisse échapper un cri d'angoisse ; l'intensité de la souffrance se peint dans le relief de ses muscles tourmentés, dans le désordre et l'agitation même de la chevelure ; mais sur toute cette misère plane une noblesse et une beauté morale qui idéalise jusqu'aux convulsions de la mort[6] ». Mais cette représentation de la douleur

[1] AA., 1894, p. 13.

[2] Helbig, *op. l.*, p. 204 ; Courbaud, *Bas-relief romain à représentations historiques*, p. 249, 259 sq.

[3] RA., 1894, I, p. 353.

[4] *Ibid.*, p. 356.

[5] Collignon, *Pergame*, p. 88, 207, 214.

[6] Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 186.

larmoyante [1], si exacte qu'elle soit [2], n'émeut guère. On la sent peu sincère, trop théâtrale, trop voulue par le sculpteur. Le Laocoon est le produit d'un art qui recherche l'effet, coûte que coûte. C'est, dit Lange [3], une réclame, un appel au public pour secourir un pauvre homme tombé dans le malheur avec toute sa famille. Le réalisme exagéré retombe dans la convention.

Avec les tourments physiques, c'est aussi la *douleur morale*, qui peut s'exaspérer au point d'égaler les souffrances du corps. Le vieux Centaure se tord sous les aiguillons d'Eros, et son visage est aussi pathétique que celui du Laocoon [4].

Dans toute la littérature hellénistique, c'est une débauche voulue de *sentimentalité douloureuse*, dont on ne trouve que de rares traces auparavant [5]. Des œuvres comme le chant funèbre de Bion sur la mort d'Adonis [6], la plainte sur la mort de Bion [7], où les larmes jouent un rôle si considérable, on les chercherait en vain dans la littérature d'autrefois. Partout, il s'agit d'amour malheureux et tragique. L'amoureux, avant de se donner la mort, agite toutes sortes de réflexions douloureuses; avec une sorte de plaisir farouche, il se vautre dans sa douleur. A côté de l'amour tendre et sensuel de Théocrite, l'amour heureux, qui est lui même empreint parfois d'une légère mélancolie, c'est l'amour exaspéré par le dédain, douloureux et terrible [8]. Polyphème se meurt pour Galatée, comme la jeune magicienne qui essaie de ramener à elle son amant. Parthénios de Nicée, au Ier siècle, écrira les

[1] On commence à indiquer les larmes. En revanche, je crois que c'est une illusion de remarquer dans une tête féminine de Délos du IVe siècle « l'imperceptible gonflement de la paupière inférieure, comme d'un œil qui aurait pleuré », BCH., 1880, p. 39.

[2] Darwin, *L'expression des émotions* (2), p. 156 sq.

[3] *Die Menschliche Gestalt*, p. 44-5 ; Lœwy, *Griechische Plastik*, 1911, p. 86 sq.

[4] Reinach, *op. l.*, p. 186, pl. 229.

[5] Helbig, *op. l.*, p. 244 sq.

[6] Croiset, *op. l.*, V, p. 251.

[7] *Ibid.*, p. 250.

[8] *Ibid.*, p. 188.

« Souffrances d'amour », légendes qui aboutissent d'ordinaire à des catastrophes [1]. C'est le thème favori des poètes, qui chantent à l'envi les Daphnis mourant du mal d'amour. Partout ce sont les pâleurs maladives, les yeux languissants, les soupirs, les sommeils mauvais et troublés. Ce n'est pas par un simple hasard que le plus ancien fait pathologique de ce genre dont l'histoire ait gardé le souvenir, date précisément de la période des diadoques : Antiochus, fils de Séleucus Nicator, ne dépérissait-il pas de la passion irrésistible qu'il éprouvait pour sa belle-mère Stratonice [2] ?

Un voile de *tristesse* se répand sur les têtes des statues hellénistiques. Elle peut être due à l'amour ; Otos, l'adversaire d'Artémis et son amoureux, recule plein de stupeur devant la déesse [3] dans la frise de Pergame. Elle peut provenir de causes diverses qu'il est difficile de préciser. On a souvent remarqué la tristesse de l'Apollon Pourtalès [4], atténuée de mélancolie dans l'Apollon Castellani [5], dans le type d'Attis [6] ; plus douce encore dans la Melpomène du Vatican [7]. C'est la tristesse maussade, inquiète, du Zeus de Vienne [8], la tristesse accablée d'Héraclès dans de nombreuses terres cuites de Smyrne [9]...

Le peintre de vases du Ve siècle, qui répétait le motif polygnotéen de l'homme assis tenant son genou, avait accusé la mélancolie de l'attitude en sillonnant le front de rides et en voilant le regard distrait [10] : au Ve siècle en-

[1] *Ibid.*, p. 247 ; cf. aussi les poésies de Phanoclès et de l'étolien Alexandre.

[2] Une épigramme donne l'épitaphe d'une certaine Skyllis, qui dépérit lentement par regret de son mari défunt.

[3] Collignon, *Pergame*, p. 82.

[4] Reinach, *op. l.*, p. 200, pl. 247 ; *Cat. Brit. Mus.*, III, p. 15, n° 1547 ; Brunn-Bruckmann, pl. 53.

[5] Reinach, *op. l.*, p. 197, pl. 242-3 ; *Cat. Brit. Mus.*, III, p. 16, n° 1548.

[6] BCH., 1897, p. 521.

[7] Sur la tristesse de cette tête et son « air de sphinx », Deonna, *Comment les procédés inconscients d'expression....*, p. 14.

[8] Reinach, *op. l.*, p. 192, pl. 237. Cf. aussi Zeus Ouvaroff, p. 194, pl. 239.

[9] Pottier, *Diphilos*, p. 92.

[10] Pottier, CV., III, p. 1084.

core, l'Asklépios de Florence [1], le Dionysos du Louvre [2], l'Héraklès du British Museum [3], montraient déjà une physionomie légèrement assombrie, et parfois, l'absence d'expression de certaines têtes se changeait en un aspect maussade et dédaigneux [4] ; mais ce n'étaient que des cas isolés ; il s'agit maintenant d'une tendance générale, qui entraîne la sculpture tout entière à rechercher les visages désolés et sentimentaux.

Apollon, Zeus, Héraklès... ce ne sont donc pas seulement les mortels que les passions agitent, mais les dieux eux-mêmes, qui ne connaissent plus la sérénité olympienne [5]. Au VIe siècle, Athéna, le sourire inexpressif aux lèvres, transperçait le géant Encélade ; au Ve siècle, elle demeurait impassible [6] ; mais voici que, dans la statue de Florence [7] ou dans les terres cuites d'Asie Mineure [8], elle lève au ciel un regard chargé de tristesse. Sérapis hellénistique est un dieu au visage attristé et parfois sombre, romantique [9]. Ainsi, les dieux, que l'art du IVe siècle avait commencé à humaniser [10], sont maintenant soumis aux mêmes passions que les mortels, et se laissent entraîner à la colère ou à la joie.

Ils semblent même découragés, moralement vieillis. Ont-ils conscience de leur vieillesse et en souffrent-ils ? pensent-ils que, du moment qu'ils ont quitté l'Olympe et

[1] Reinach, *op. l.*, p. 56.

[2] *Ibid.*, p. 96.

[3] *Ibid.*, p. 53.

[4] Têtes polyclétéennes, MAI., VII, p. 208 ; XV, p. 25 ; Apollon, collection Devonshire, Joubin, SG., p. 98.

[5] Reinach, *Apollo*, p. 70 ; Deonna, *op. cit.*, p. 8.

[6] On sait que sur le relief de l'Acropole, dit de « l'Athéna mélancolique », la déesse n'a nullement l'expression attristée qu'on croit y reconnaître. — D'autre part, l'expression pensive de l'Athéna Giustiniani, au Vatican, empêche de la placer dans le cycle de Phidias, et oblige à la dater du IVe siècle. Amelung, *Vatikan*, I, p. 142.

[7] Furtwängler, MP., p. 306, fig. 130, l'attribue à Scopas ; je crois plutôt que cette statue appartient à la tradition scopasique hellénistique.

[8] Pottier, *Diphilos*, p. 92.

[9] Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 195 ; Lafaye, *Histoire du culte des divinités d'Alexandrie*, p. 251-2.

[10] P. 272.

ne sont plus que des mortels malheureux, il ne vaut plus la peine pour un dieu de vivre ? Michaelis s'est demandé si cette conception nouvelle de l'art ne correspond pas à certaines idées de la Grèce finissante, et si l'on n'en trouverait pas l'équivalent littéraire dans les écrits de l'époque hellénistique. Il se peut, en effet, que la Grèce, devenue sceptique et lasse de ses dieux, les ait quelquefois représentés eux-mêmes fatigués, lassés à la longue de la monotonie de leur métier[1]. M. Milliet remarque lui aussi, dans les yeux hagards de certaines œuvres hellénistiques, l'expression du pessimisme qui est fréquent aux époques de civilisation avancée[2], et M. Pottier, constatant la tristesse mélancolique de certaines têtes de terre cuite, y voit la « marque évidente de l'esthétique du temps, véritable romantisme qui, comme le nôtre, tient à des causes politiques, aux profonds bouleversements des empires, aux transformations des mœurs, aux désespérances des âmes que l'avenir effraye[3]. »

*
* *

Le pathétique de Scopas avait conduit à l'exaspération de la passion douloureuse, physique ou morale ; la tendance *sentimentale* de Praxitèle s'accentua dans « l'art romantique des Praxitélides »[4], dans ces sculptures qui continuent à l'époque hellénistique la tradition praxitélienne,

[1] Michaelis, *Drei alte Kroniden, eine Frage Johannes Vahlen vorgelegt*, 1900 ; cf. REG., 1901, p. 461 sq. ; Deonna, *Comment les procédés inconscients d'expression ...*, p. 8, 71 ; JOAI., 1910, p. 76.

[2] Les yeux hagards, note sur une mode artistique de l'époque alexandrine, *Mélanges Nicole*, p. 357 sq. — Sur le pessimisme des époques de décadence, Taine, *Philosophie de l'art* (8), I, p. 63 sq. ; Goblet d'Alviella, *Croyances, rites, institutions*, I, p. 60. — Dans les œuvres romaines du temps de Marc-Aurèle, on remarque un air mélancolique, provenant d'une conception attristée du monde, Strong, *Roman Sculpture*, p. 291.

[3] Pottier, *Diphilos*, p. 92-3. — Sur le romantisme de Callimaque, comparé à celui de notre temps, Kœrte, *Deutsche Rundschau*, juillet 1911.

[4] Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 164.

mais en l'affadissant[1]. La rêverie douce se mêle à la volupté ; le regard voilé et noyé est chargé de tristesse et de langueur ; tous les contours sont adoucis et fondus, comme entourés d'une sorte de brume, au point que la tête féminine de la collection Warren « ressemble aujourd'hui à un modèle fait d'un pain de sucre à moitié fondu »[2]. Cette morbidesse, ce sentimentalisme exagéré, n'est pas, comme on l'a cru parfois, particulier aux ateliers d'Alexandrie, mais provient d'une tendance générale de l'esprit hellénistique, qui se manifeste aussi bien en Asie Mineure, à Pergame, Tralles, Priène, ou dans les îles, comme à Délos, qu'en Egypte. Le sentimentalisme voluptueux de la poésie alexandrine[3] n'en est-il pas l'équivalent littéraire ?

* * *

Partout la passion se déchaîne, tendre ou terrible, dans la littérature comme dans l'art figuré, dans les sculptures comme dans les peintures, sur les visages comme dans la composition même des sujets[4].

Elle ne s'éteint pas dans le *sommeil ;* elle trouble le rêve des statues endormies. L'artiste antérieur savait déjà rendre le sommeil. Dès le VIe siècle, ce problème l'avait occupé, mais la réalisation en était encore maladroite. Le Cyclope endormi qu'aveugle Ulysse garde les yeux ouverts[5]. Au Ve siècle, les paupières closes dans le sommeil et dans la mort, sont rendues par un ou deux traits horizontaux qui barrent le visage à la racine du nez[6] ; mais l'observation de la nature est encore défectueuse : sur une

[1] Sur ce style praxitélien, Tome I, p. 150 ; ci-dessous, à propos de l'influence de la peinture sur la sculpture.

[2] Smith, cf. GBA., 1910, I, p. 83-4, 85, 87.

[3] Théocrite, Croiset, *op. l.*, V, p, 186, etc.

[4] Furtwängler a remarqué que le πάθος est la note caractéristique des compositions des vases apuliens, cf. JOAI., 1907, p. 260.

[5] AA., 1895, p. 35, fig. 9.

[6] REG., 1895, p. 104-5 ; Pottier, CV., III, p. 784.

coupe de Phintias, la paupière du géant Alkyoneus endormi est incurvée en sens contraire de la réalité[1]; dans l'Epiménide du Vatican, la paupière supérieure n'est pas abaissée, au contraire, c'est l'inférieure qui est remontée, et toutes deux se rencontrent à mi-chemin, suivant une ligne horizontale[2], comme quelques siècles auparavant, dans les masques d'or de Mycènes[3]. Petit à petit, la convention avait fait place à la réalité[4], car les occasions ne manquaient pas de représenter des personnages endormis, surtout dans la peinture. Timanthe avait peint un Cyclope dormant, entouré de Satyres[5]; sur les vases, les Ménades rêvaient[6]. Mais, dans la statuaire, l'idée de représenter des personnages endormis n'a surgi qu'à l'époque hellénistique, au moment où l'on transpose dans le marbre les types créés par la peinture[7]. Dès lors, ils abondent. Ce sont des Amours, des Satyres, des Nymphes, des Bacchantes, des pêcheurs, des bergers, etc.

Leur sommeil est agité, et sur le visage se trahissent les passions[8]. Le satyre de Naples est hébété par l'ivresse[9];

[1] Hartwig, *Meisterschalen*, p. 170, fig. 22 *a*, p. 172.

[2] JDAI., 1890, p. 163-4, fig.

[3] Perrot, HA., 6, p. 797-8, fig. 372-3.

[4] Ex. Zeus emportant une jeune femme endormie, Douris, Hartwig, *op. l.*, pl. 68, p. 617; en général, sur l'œil fermé dans le sommeil ou la mort, Magnus, *Darstellung des Auges*, p. 15-6. — On peut aussi noter comment l'œil des personnages aveugles a été traduit au cours du temps avec plus de réalisme. Tout d'abord, les yeux sont fermés, comme dans le sommeil (JDAI., 1896, p. 170; ex. Phinée, œnochoé de Randazzo, MA., 14, p. 84-5, 94, pl. V, Ve s.). Le sculpteur d'une tête d'Homère de Munich (Ve s.) ne s'est pas demandé si les aveugles conservent ou non leurs yeux ouverts; pour lui, fermer les yeux était encore une convention pour indiquer la cécité (Furtwängler, *Beschr. d. Glypt.*, p. 280, nº 273), mais l'œil de l'Homère hellénistique reste grand ouvert (*ibid.*; Magnus, *op. l.*, p. 5, note; MRI., 1908, p. 64-6).

[5] Pline, HN., 35, 174; cf. Amelung, *Vatikan*, I, p. 131.

[6] Pottier, CV., III, p. 1030; Birt, Rhein. Mus., 1895, p. 31, 361; RA., 1895, II, p. 218.

[7] RA., 1909, I, p. 236 (référ.); Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 360 sq.; Furtwängler, *Beschr.*, p. 205. Bulle avait projeté une étude sur la représentation du sommeil dans l'art antique, JDAI., 1901, p. 1, note 1, p. 17; Lœwy, *Griech. Plastik*, p. 123.

[8] Lœwy, *l. c.*

[9] Reinach, *op. l.*, pl. 260; Brunn-Bruckmann, pl. 594, fig. 5-6 du texte.

il semble que l'on entende ronfler le Faune Barberini, plus bestial[1]. Dans le sommeil d'Hermaphrodite on sent passer des rêves sensuels[2], et l'Endymion de Stockholm voit en songe l'image de la déesse[3]. L'artiste a voulu peindre sur le visage d'Ariane endormie[4] la tristesse que lui cause l'abandon de son premier amant.

Bientôt, on arrive à vouloir faire exprimer aux visages bien plus qu'ils ne peuvent dire. Dans le Pâris d'Euphranor, on reconnaissait à la fois, suivant Pline, le juge de trois déesses, l'amant d'Hélène, et le meurtrier d'Achille. Le Démos athénien peint par Parrhasios montrait toutes les qualités et tous les défauts les plus opposés du peuple athénien. Mais sans doute que les commentateurs tardifs de ces œuvres antérieures à l'époque hellénistique les voyaient avec des yeux prévenus, et prêtaient à leurs auteurs des intentions subtiles qu'ils n'avaient jamais eues[5], mais qui étaient bien dans la note alexandrine. Ce que l'on se plaît à représenter dans l'histoire de Niobé, c'est le moment précis où la mère n'a point encore entièrement désespéré, mais où, cruellement éprouvée déjà, elle croit pouvoir sauver, par ses supplications, les derniers de ses enfants. Le sujet de Médée séduit les imaginations, par le mélange de pitié et de rage qu'il comporte. « Lorsque la main de Timomaque peignait la cruelle Médée, tiraillée entre sa jalousie et son amour maternel, il prit une peine infinie pour caractériser les deux sentiments dont l'un l'entraînait à la colère et l'autre à la pitié. Il a su rendre l'un et l'autre ; voyez son œuvre. Au milieu de ses menaces, elle pleure ; au milieu de sa pitié, sa passion l'entraîne ». Dans une autre épigramme, Iphigénie est furieuse, mais la vue d'Oreste la ramène au doux souvenir de son frère. C'est une prêtresse courroucée, et c'est une sœur qui revoit son frère : la pitié et la fureur se mêlent sur son visage. C'est le Cyclope amoureux : « le peintre

[1] Furtwängler, *Beschreibung der Glypt.*, p. 204.
[2] Brunn-Bruckmann, pl. 505.
[3] *Ibid.*, pl. 510.
[4] Ariane des Thermes, Reinach, *op. l.*, pl. 206.
[5] Tome I, p. 251.

lui a conservé l'aspect sauvage et terrible ; il secoue sa chevelure épaisse et droite comme un pin. Il veut prendre une tendre expression, conforme à son amour, mais son amour a quelque chose de sauvage et de terrible, comme celui des bêtes féroces quand elles cèdent à la nécessité ».

On s'ingénie donc à concilier, dans un même visage, des *sentiments contraires* [1]. Est-ce simple exercice littéraire, ou trouve-t-on dans la plastique la même recherche du contraste moral [2] ? Il est souvent difficile de caractériser l'expression d'une tête hellénistique ; les uns y voient la tristesse, d'autres l'enthousiasme [3] ; n'est-ce pas que l'artiste a voulu indiquer à la fois les deux sentiments opposés ? La tristesse se mêle de sourire [4], ou c'est la « rêverie enthousiaste avec une nuance de souffrance [5] ». Partout, c'est une curieuse union des sentiments doux et terribles.

* * *

Les XVe et XVIe siècles sont *l'âge pathétique* de l'art chrétien [6]... « Quand on a passé de longues années à contempler les figures vraiment saintes qui ornent nos cathédrales du XIIIe siècle, on a une étrange surprise en entrant soudain dans l'art du XVe. On est presque tenté de se demander si c'est bien la même religion que les artistes interprètent... La plupart des œuvres qui nous restent de

[1] Sur tous ces exemples, RA., 1894, I, p. 355 ; Deonna, *Comment les procédés inconscients d'expression*, p. 8.

[2] Sur la recherche des effets contrastés dans l'art hellénistique, ci-dessous.

[3] Ex. Dionysos du Louvre, Reinach, *op. l.*, p. 201.

[4] Melpomène du Vatican, *ibid.*, p. 182.

[5] *Ibid.*, p. 204.

[6] Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 75 sq. Le pathétique ; p. 443 ; Michel, HA., III, 1, p. 243 ; Réau, *Peter Vischer*, p. 15.

cette époque sont sombres et tragiques. L'art ne nous offre plus que l'image de la douleur et de la mort. Il semble que désormais le mot mystérieux, le mot qui contient le secret du christianisme, ne soit plus aimer, mais souffrir [1] ».

Sans doute, le XIVe siècle s'était déjà écarté de la sérénité du XIIIe, comme le IVe siècle grec annonçait la

Photo Neurdein.

Fig. 63. — Tête de Christ du Musée de Beauvais.
(Enlart, *Le Musée de sculpture comparée du Trocadéro*, p. 99, fig. 67.)

sculpture d'expression hellénistique[2]. Mais c'est maintenant une débauche de sentiment, de pathétique, une exaspération de la douleur que l'on refrénait encore auparavant. Les larmes coulent ; les visages se convulsent de souffrance, les gestes sont dramatiques ; l'artiste s'adresse aux sens, et non plus à l'intelligence.

[1] Mâle, *op. l.*, p. 76.
[2] P. 283.

La divinité chrétienne et la divinité grecque sont descendues du ciel et de l'Olympe, et, mêlées aux mortels, en subissent toutes les passions. Sur sa croix, Christ, à partir du XVe siècle, s'allonge rigide et immobile [1] ; sa tête devient terrible de réalisme, et l'on croirait le visage du Christ de Beauvais moulé sur celui d'un cadavre supplicié qui a enduré toutes les affres de l'agonie [2] (*fig. 63*). On songe à l'horrible description de sainte Brigitte : « Il était couronné d'épines, ses yeux, ses oreilles et sa barbe ruisselaient de sang... ses mâchoires étaient distendues, sa bouche ouverte, sa langue sanguinolente. Le ventre ramené en arrière, touchait le dos, comme s'il n'avait plus d'intestins » [3]. Ainsi Marsyas, à l'époque hellénistique, pend lamentablement à l'arbre et attend son supplice ; toute l'ossature de ce long corps amaigri est visible, et le visage est contracté par la douleur [4]. Si le Christ est couvert de sang [5], les veines rougeâtres du marbre dans lequel est taillé Marsyas figurent l'arrêt du sang produit par les cordes qui serrent les extrémités [6]. On comprend qu'on songe à une influence de cette création hellénistique, par son air de détresse et de résignation, sur certains Christs crucifiés de la Renaissance [7].

Christ, épuisé, s'assied et attend le supplice, les mains liées [8], et ce « Dieu piteux », dans son attitude affaissée, dans les traits de son visage, exprime la plus poignante douleur. La tête du Musée du Louvre [9] (*fig. 64*), provient d'un monument de ce genre. « Les joues sont creuses, les yeux gonflés se cernent de meurtrissures verdâtres ; le front, où s'enfoncent les épines, est rouge de sang. Ce

[1] Mâle, *op. l.*, p. 84 sq.
[2] Michel, HA., III, I, p. 390, fig. 200.
[3] Mâle, *op. l.*, p. 80.
[4] Collignon, SG., II, p. 546.
[5] Sur l'importance nouvelle donnée à ce détail au XVe siècle, Mâle, *op. l.*, p. 102 sq.
[6] Helbig-Toutain, *Guide*, I, p. 430, n° 576; DA., s. v. Satyri, p. 1101.
[7] Joubin, MP., VI, 1899, p. 146-7.
[8] Mâle, *op. l.*, p. 86 sq.
[9] *Ibid.*, p. 91, fig. 33 ; Deonna, *Peut-on comparer...*, p. 70, fig. 16.

serait la tête d'un pauvre hère, à qui on vient d'appliquer la question et que l'on a presque tué, si le regard n'avait tant de douceur, et si la bouche entr'ouverte ne laissait échapper un soupir de résignation ». N'est-ce pas la même

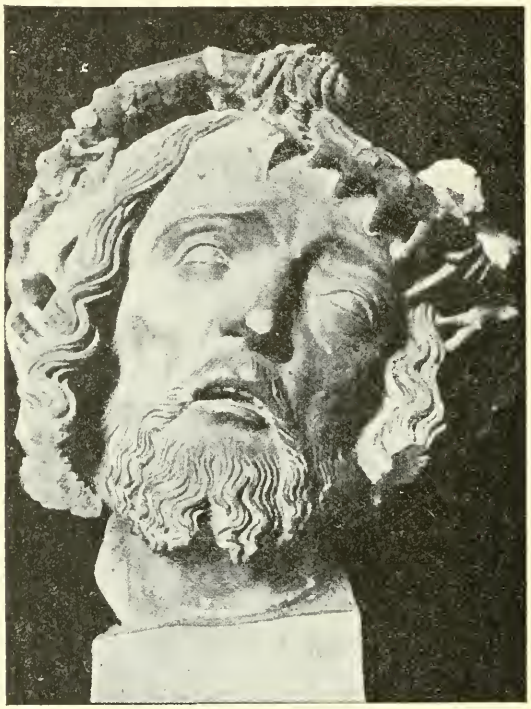

Fig. 64. — Tête de Christ. Musée du Louvre.

expression d'angoisse et de terreur, obtenue par les yeux levés au ciel comme pour l'implorer, la bouche entr'ouverte par la souffrance et l'inclinaison de la tête sur une épaule, dans la tête de Centaure Barracco [1], dans celles du Gaulois barbu de Venise [2], ou du géant Klytios sur la frise de Pergame [3] ? *(fig. 65)*.

[1] Reinach, *op. l.*, pl. 229.
[2] Bulle, SM., pl. 210.
[3] Lœwy, *Griechische Plastik*, pl. 105, fig. 191.

La Vierge subit une passion parallèle à celle de son fils [1]. Ce n'est plus la Vierge heureuse du XIIIe siècle, c'est dès la fin du XIVe, «Notre-Dame des sept douleurs», et les épisodes sombres apparaissent. Avec une avidité douloureuse, elle contemple son fils mort, étendu sur ses genoux [2]; elle le met au tombeau [3] et c'est alors que le pathétique atteint son maximum d'intensité. Elle défaille, elle tombe entre les bras de Saint-Jean ; c'est la douleur suprême de la mère que les artistes s'efforcent de représenter [4], et que partagent autour d'elles, les vieillards, Saint-Jean et les saintes femmes [5].

Fig. 65.
Tête du géant Klytios, frise de Pergame.

Le grand dieu de l'Olympe, Zeus, perd son calme dans l'art hellénistique, et devient une figure douloureuse, «au point de ressembler à une sorte de Christ païen [6] ». Le XIVe siècle finissant a de même rendu Dieu accessible à la douleur. Il s'associait bien auparavant à la Passion de son fils ; mais il restait impassible, car l'artiste ne voulait qu'exprimer l'idée que le Fils est mort sur la croix avec le consentement du Père. Mais, à présent, il s'émeut, et son visage reflète la compassion et la tristesse [7].

[1] Mâle, *op. l.*, p. 118 sq.
[2] *Ibid.*, p. 125.
[3] *Ibid.*, p. 128 ; en Italie, Michel, HA., IV, 1, p. 173.
[4] *Ibid.*, p. 138.
[5] *Ibid.*, p. 138.
[6] Pottier, *Diphilos*, p. 92.
[7] Mâle, *op. l.*, p. 140 sq.

Dans ces admirables images de douleur, l'artiste chrétien a souvent cherché à rendre le même mélange de sentiments que l'artiste hellénistique. « Le Christ assis pense et souffre. Il fallait donc exprimer la plus profonde douleur morale unie à la soufrance physique portée à son paroxysme [1]. Ses yeux sont pleins d'un étonnement douloureux devant la férocité humaine, en même temps qu'ils trahissent la volonté arrêtée d'accomplir son sacrifice [2] ».

* * *

Le thème de la douleur et de la tristesse a envahi l'art grec et l'art chrétien, et, depuis le IVe siècle jusqu'à la fin de l'époque hellénistique, comme depuis le XIVe siècle jusqu'au XVIIe, on peut suivre une évolution graduelle qui conduit du *pathétique sincère* au *pathétique théâtral*.

A la douleur encore sobrement exprimée des têtes de Tégée correspond celle des anges du Puits de Moïse [3]. « Ils se lamentent sur la mort du Juste et sur le drame du Calvaire, et chacun d'eux traduit à sa manière la douleur dont il est rempli ; non moins expressifs, plus sincères peut-être que les « pleurants » du tombeau, ils sont les interprètes de la pitié humaine. L'un joint les mains, l'autre les croise sur la poitrine, celui-ci les ouvre et les écarte dans un geste d'étonnement douloureux ; ou bien, ils essuient les larmes de leurs yeux, compriment des deux mains les sanglots de leur bouche, ou, dans un mouvement d'effroi et de compassion, serrent leur poing crispé contre leur joue. Tout ici est pris avec une ingénuité familière et poignante à la source même de la vie ». La passion n'a encore rien d'outré ; elle pleure, mais sans

[1] Mâle, *op. l.*, p. 89.
[2] *Ibid.*, p. 91.
[3] 1395-1401, Michel, HA., III, 1, p. 391, et pl. IV.

éclat ; on sent que le réalisme ne fait que naître et que les maîtres n'ont pas encore su se dégager entièrement de l'idéalisme d'autrefois.

Mais à partir du IIIe comme du XVe siècle, la passion s'exaspère, et l'artiste, observateur moins conventionnel,

Fig. 66. — Tête de Laocoon.

en traduit les effets avec plus de précision. C'est l'apogée du sentiment pathétique exprimé avec une sincérité qui va bientôt disparaître. « L'expression de la douleur y est tout intime. Jamais un geste théâtral ; rien qui fasse penser à l'artiste et à son talent. Ces vieux maîtres donnent, eux aussi, en ce grand sujet, un bel exemple d'oubli de soi-même. Aucune de ces œuvres qui ne semble née d'un mouvement désintéressé du cœur. De là leur puissance sur l'âme [1] ».

[1] Mâle, *op. l.*, p. 127.

Un degré de plus toutefois, et la sincérité disparaît. Le pathétique devient théâtral, académique. Laocoon grimace et se tord, mais il ne nous émeut guère, parce qu'il ressemble à un acteur qui exagère son rôle *(fig. 66)*. L'art, pour avoir voulu développer à outrance le pathétique, tombe dans la déclamation et dans l'emphase. Le même danger attendait l'artiste chrétien. Il avait su créer au XVe siècle des figures émouvantes, parce qu'il sentait profondément et que son réalisme était sincère ; mais il voulut aller trop loin, et devint grandiloquent. Dès la seconde moitié de ce siècle, les cris, les hurlements, les gestes désordonnés sont souvent caricaturaux, surtout en Allemagne [1] et en Italie. Voyez les mises au tombeau :

« Rien n'est plus contraire au véritable esprit du sujet que l'agitation. Dans une pareille scène, il doit régner un profond silence. Après l'horreur de la Passion, les vociférations et les outrages de la foule, Jésus se repose enfin dans la paix et le demi-jour, entouré de ceux qui l'aiment. Nos grands artistes du XVe siècle sentirent cela profondément. Ils n'ont pas conçu la scène comme un drame, mais comme un poème lyrique. Car maintenant il n'y a plus rien à faire et il n'y a plus rien à dire. Il n'y a qu'à regarder en silence ce corps qui descend lentement dans le tombeau. Les personnages, enfermés en eux-mêmes, semblent écouter leur cœur. Ils ne sont réunis que par la force d'une pensée unique. Nos poètes dramatiques, eux-mêmes en cet endroit, ont fait preuve de tact; si verbeux d'ordinaire, ils se taisent ici. Au théâtre la mise au tombeau était une scène muette.

Plus les personnages sont immobiles et recueillis, plus l'œuvre approche de la perfection [2] » ...

Regardez maintenant la Pietà exécutée en 1463 par Niccolo de Bari à Bologne : « ... la gesticulation excessive, plus que méridionale, se déchaîne à grand bruit. Les bouches s'ouvrent et vocifèrent sans que les visages expriment vraiment la douleur intime, l'émotion ou la révolte du cœur; on dirait d'acteurs gagés, de vocifératrices pro-

[1] Réau, *Peter Vischer*, p. 22 sq.
[2] Mâle, *op. l.*, p. 137.

fessionnelles qui s'acquittent de leur tâche et se donnent en représentations[1]... ». Dans la Pietà de Carlo Crivelli, à la Pinacothèque du Vatican, les figures sont à tel point ravagées par la douleur et contorsionnées, qu'elles en deviennent grotesques[2]. En 1531, le marquis de Mantoue demande au Titien de lui peindre une Madone « lacrimosa più che si puo[3] ». Il n'y a plus rien de sincère, plus que la recherche forcenée de l'effet dramatique[4]. Pour éprouver l'émotion sincère qui se dégage des œuvres antérieures, « il faut les comparer à telle Pitié académique du XVIIe ou du XVIIIe siècle, à celle de Luc Breton, par exemple, à Saint-Pierre de Besançon. Voilà certes un morceau qui fait honneur à l'artiste et qui dut satisfaire les connaisseurs. L'anatomie du Christ est irréprochable, et la Vierge lève les bras au ciel conformément aux meilleures traditions italiennes ; mais on est trop occupé à admirer tant d'habileté pour avoir le loisir d'être ému[5] ».

* * *

A côté de la douleur, ce sont les sentiments de *tendresse* qui, nés au XIVe siècle, vont se développer au XVe et au XVIe[6], surtout dans le groupe de la Vierge et de l'enfant et dans les scènes de l'enfance de Jésus. Cette tendance devient générale. Les cœurs s'amollissent, et las de participer à des scènes douloureuses et cruelles, ils recherchent celles qui sont plus paisibles et douces, et où l'artiste peut exprimer la *grâce alanguie*, la *volupté mélancolique*, le *sentimentalisme* de son époque. Le goût do-

[1] Michel, HA., IV, 1, p. 169-70, fig. 128.
[2] *Ibid.*, III, 2, p. 719, fig. 418.
[3] Muntz, HA., III, p. 603.
[4] *Ibid.*, p. 693 ; Lafenestre, *Titien* (1909), p. 25 ; cf. aussi les fresques du XVIe siècle au Mont Athos, Bayet, *L'Art byzantin*, p. 252 sq.
[5] Mâle, *op. l.*, p. 127.
[6] *Ibid.*, p. 145 sq. La tendresse humaine ; ci-dessus, p. 294.

minant des sculpteurs florentins de la seconde moitié du XVe siècle, c'est la tendresse et la grâce [1], grâce quelque peu sentimentale, par exemple dans les Innocenti d'Andrea della Robbia [2]; la marque de l'école ombrienne des XVe-XVIe siècles, c'est « une expression tendre, rêveuse, demi-extatique [3] », une « pureté molle et sentimentale [4] ». En Allemagne, Tilmann Riemenschneider donne à toutes ses Madones et à toutes ses saintes, « la même expression de grâce languissante et rêveuse, le même caractère de suavité mignarde [5] ».

Comprend-on maintenant, puisque nous avons rencontré les mêmes tendances dans l'art hellénistique [6], qu'on ait pu comparer une tête d'enfant de Smyrne, en terre cuite, à celle des anges florentins [7]? ne trouve-t-on pas, en effet, dans certains visages d'Eros ou de bambins hellénistiques le charme des chérubins de Duccio [8]?

Il y avait un écueil que l'art chrétien, pas plus que l'art grec, ne sut éviter dès la seconde moitié du XVe siècle [9]. La douleur exagérée était devenue grimaçante et risible; la tendresse et la grâce tombent, surtout au XVIe siècle, dans la mièvrerie et la fadeur [10]. Dans les œuvres florentines, « la tendresse subtile s'y perd dans la banalité de sourires conventionnels [11] », et le sourire des visages de Luini impatiente à la longue [12]. A voir les traits douce-

[1] MP., X, 1903, p. 100.

[2] Michel, HA., IV, 1, p. 121. « La sensibilité d'Andrea s'exprime déjà là tout entière; peut-être même un peu trop de « sentimentalité » vient-elle, çà et là, charger d'une expression trop appuyée le regard de ces nouveau-nés, à qui la vie fut dure et qui ont l'air d'avoir déjà conscience de l'injustice du sort. »

[3] *Ibid.*, p. 308.

[4] *Ibid.*, p. 317.

[5] Réau, *Peter Vischer*, p. 110-1.

[6] P. 352.

[7] P. 14.

[8] Michel, HA., IV, 1, p. 95, fig. 68.

[9] *Ibid.*, p. 102.

[10] *Ibid.*, p. 330.

[11] *Ibid.*, p. 209.

[12] *Ibid.*, p. 277.

reux de certaines madones et saintes [1], on se rappelle ceux des Aphrodites hellénistiques [2], dont le modelé estompé et enveloppé accentue encore la ressemblance [3].

Comme les visages, les gestes, au XVIe siècle, deviennent précieux et maniérés. Sur les reliefs du tombeau de Gaston de Foix, par Antonio Busti (1515), le maniérisme est presque caricatural, « des figurines s'agitent, dont la grâce alambiquée semble inspirée par la chorégraphie théâtrale », et cette tendance ne fait que s'accentuer dans les monuments postérieurs [4]. L'art est atteint de la même affectation que la littérature, et nous nous souvenons que jadis, alors que les poètes alexandrins rivalisaient de préciosité, les sculpteurs des reliefs et même les modeleurs des terres cuites d'Asie Mineure recherchaient les gestes d'une grâce apprêtée et minaudière [5]. A Myrina, Eros arrondit les bras au-dessus de sa tête, en adressant au public le sourire d'une danseuse de ballet [6], une jeune femme a « quelque chose de provocant qui rappelle l'allure de la courtisane » [7]. Le Dionysos de Naples lève délicatement le doigt, incline la tête et fait des grâces au public [8].

* * *

La douleur et la volupté s'unissent dès le XVIe siècle [9] dans ces œuvres qui vont se multiplier au XVIIe, qui veulent exprimer la sentimentalité douloureuse, les

[1] Ex. fresque de Luini à Lugano, Michel, HA., IV, 1, p. 277, fig. 192.

[2] Ex. Aphrodite du groupe de Délos, BCH., 1906, pl. XVI (tête).

[3] Sur ce modelé pictural, cette influence de la peinture, à l'époque hellénistique comme aux XV-XVIe siècles, ci-dessous.

[4] Michel, HA., IV, 1, p. 186-7.

[5] P. 68; Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 356.

[6] Pottier-Reinach, *op. l.*, pl. XI, 2; Pottier, *Diphilos*, pl. XXI.

[7] Pottier-Reinach, *op. l.*, p. 424.

[8] Bulle, *op. l.*, pl. 192, p. 70.

[9] Muntz, HA., II, p. 58.

extases, les rêveries passionnées. On verra paraître ces Christs, ces Vierges, ces Madeleines, aux yeux névrosés levés au ciel, gonflés de larmes, chavirés dans leurs orbites, aux lèvres ouvertes qui laissent échapper des sanglots, « ex-voto d'une piété vaporeuse et maladive que le XVe siècle n'avait pas connus » [1]. Ainsi le pathétique de Scopas et le sentimentalisme de Praxitèle s'étaient fusionnés à l'époque hellénistique dans ces œuvres doucereuses, comme la tête d'Aphrodite de Pergame [2] (*fig. 67*), qu'on dirait être d'un Guido Reni antique (*fig. 68*).

Fig. 67.
Aphrodite de Pergame.
Musée de Berlin.

* * *

Si nous étudions maintenant les tendances générales de la *sculpture funéraire* en Grèce et aux XVe-XVIe siècles, nous constaterons là encore de grandes ressemblances [3]. Le réalisme qui avait chassé l'idéalisme, surtout grâce à l'emploi du moulage sur le cadavre, devient plus aigu, plus cruel.

Le génie du XIIIe siècle écartait avec soin tout ce qui pouvait rappeler la laideur de la mort. « Jamais la mort n'a été revêtue de plus de pudeur qu'au XIIIe siècle. On n'imagine rien de plus pur, de plus suave, que certaines figures gravées sur les dalles funéraires ou couchées sur

[1] Reinach, *Apollo*, p. 236-7.

[2] Bonne reproduction dans Sauerlandt, *Griechische Bildwercke*, pl. 115.

[3] Deonna, *Peut-on comparer...*, p. 71 sq. Sur la statuaire funéraire en Grèce, Collignon, *Les statues funéraires dans l'art grec*, 1911; Homolle, *Rev. art anc. et mod.*, 1911, II, p. 269 sq.

les tombeaux. Les mains jointes, les yeux ouverts, ces morts jeunes, beaux, transfigurés, semblent déjà participer à la vie éternelle. Telle est la poésie dont les nobles artistes du XIIIe siècle ont paré la mort : loin de la faire craindre ils la font presque aimer »[1]. Mais l'horreur de la douleur qui transforme les types divins, modifie aussi les types funéraires. *La mort* apparaît soudain : dès la fin du XIVe siècle, elle devient le thème préféré des sculpteurs et des miniaturistes[2], et il semble qu'on se plaise à en détailler tout l'effroi. La statue tombale de Guillaume de Harcigny, mort en 1393, un des plus anciens exemples de ce réalisme funèbre, n'est plus qu'à moitié momie, à moitié squelette[3]. Dans le marbre des tombes, les cadavres se décomposent, les squelettes font luire leurs os, et regardent de leurs yeux vides[4]. Les danses macabres apparaissent[5] et se multiplient au cours du XVe siècle sur tous les points de l'Europe ; la vieille légende des « trois morts et des trois vifs » couvre les murs et les pages des livres de piété[6].

Fig. 68.
Saint-Sébastien, de Guido Reni.
Rome, Capitole.

[1] Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 375-6, 433.
[2] *Ibid.*, p. 375 sq. La mort.
[3] *Ibid.*, p. 376.
[4] *Ibid.*, p. 378.
[5] *Ibid.*, p. 388.
[6] *Ibid.*, p. 383.

Le XVIe siècle renchérit encore *(fig. 69)*, sculpte des images hideuses, comme celle de Moulins, où « l'œuvre de la décomposition est déjà commencée : le ventre se fend, comme un fruit trop mûr, et on voit des vers en sortir » [1]. L'idée de la mort est présente à tous les esprits ; elle les hante ; son image apparaît jusque sur les cheminées, et sur les pots de terre qui contiennent le cidre ou le vin, on inscrit : « Pense à la mort, povre sot », afin que même au repas de famille, l'homme se souvienne qu'il doit mourir [2]. De tout temps, le chrétien avait songé à la mort. « Mais, vers la fin du XIVe siècle on s'aperçoit qu'on est entré dans un monde nouveau. Les artistes ont une autre âme, moins haute, moins sereine, plus prompte à s'émouvoir ; l'enseignement de Jésus Christ les touche moins que ses souffrances ; l'art, pour la première fois, exprime la douleur. C'est à peu près au même moment qu'il s'essaie à représenter la mort » [3].

Dès le XIVe siècle, l'artiste avait cherché à rendre les traits individuels du défunt. Avec le XVe, le *portrait* est la règle commune de l'art funéraire, et l'habitude de mouler les visages des morts devient générale [4]. Plusieurs effigies et bustes ne sont que des masques funèbres à peine retouchés [5]. On obtient ainsi des ressemblances d'une précision étonnante, et si l'artiste sait habilement retoucher le moulage qui lui a servi, il peut créer des chefs-d'œuvre de réalisme. Un des plus parfaits exemples est le portrait funéraire de l'évêque Rudolf von Scherenberg, dans la cathédrale de Wurzbourg, par Tillmann Riemenschneider (1495). « Le masque de ce vieil évêque presque centenaire, à la peau parcheminée et labourée de rides profondes, aux yeux clignotants, aux lèvres minces,

[1] Mâle, *op. l.*, p. 380.
[2] *Ibid.*, p. 382.
[3] *Ibid.*, p. 383.
[4] *Ibid.*, p. 460 ; Michel, HA., II, 1, p. 380 sq., 400, 405 ; III, 1, p. 380 ; IV, 1, p. 131 ; Muntz, HA., I, p. 503 ; GBA., 1886, II, p. 314 ; Arsène Alexandre, *Donatello*, p. 92 sq. ; ex. statues de terre cuite de la basilique de Saint-Sernin à Toulouse, GBA., 1904, I, p. 508, etc.
[5] Michel, HA., IV, 1, p. 136.

Photo Neurdein.

Fig. 69. — Statue funéraire de René de Chalons.
(Enlart, *Le Musée de Sculpture comparée du Trocadéro*, p. 114, fig. 76.)

est l'un des plus parfaits chefs-d'œuvre de l'art du portrait » [1]. Mais souvent ces images provoquent une impression pénible. « Nous croyons voir encore dans ce plâtre quelque chose de leur vie, et ce que nous y conservons n'est véritablement que la mort... Ce sont surtout de véritables caricatures que ces moulages de figures dont le charme était principalement de nature intellectuelle, et dont les traits étaient moins réguliers qu'intéressants; car aussitôt que les grâces de la vie y sont éteintes, les déviations réelles des lignes de beauté idéale ne sont plus compensées par un attrait spirituel. D'ailleurs, tous ces visages de plâtre ont je ne sais quoi d'énigmatique, qui, après une longue contemplation, glace l'âme de la manière la plus intolérable. Ils ont tous l'air d'hommes qui vont faire une route pénible » [2].

Ce réalisme ne se confine pas seulement dans l'art funéraire; partout maintenant c'est une observation précise des traits qui donnent au visage humain son caractère individuel, aussi bien dans la peinture que dans la sculpture, et la science du portrait atteint au XVe siècle son apogée [3]. Pour ne citer qu'un seul exemple de ces images d'une fidélité saisissante, contemplez le visage du vieillard, dans la Pietà de Guido Mazzoni, à Modène [4] : l'artiste a rendu avec un réalisme admirable les rides de la peau desséchée par la vieillesse.

Les *formes symboliques* des âges précédents sont souvent incomprises, et se vident de leur sens primitif [5]. Les anges qui emportaient jadis l'âme du défunt au ciel, ne sont plus que de jeunes pages qui rendent leurs devoirs à leurs seigneurs; les animaux sous les pieds du mort [6]

[1] Réau, *Peter Vischer*. p. 97, pl. 11.

[2] Heine, *Nuits florentines*.

[3] Monnier, *Le Quattrocento*, I, p. 45. C'est aussi au XVe s. que Pisanello crée le portrait réaliste des médailles. Michel, HA., IV, I, p. 139 sq., qui n'apparaît de même en Grèce qu'à l'époque hellénistique, ci-dessus, p. 237, note 6.

[4] Michel, HA., IV, p. 171, fig. 129.

[5] Mâle, *op. l.*, p. 463 sq.

[6] *Ibid.*, p. 354, 359, 436.

n'ont plus aucun sens précis, et sont de simples ornements : « le chien que la dame a sous les pieds est un petit chien de luxe ; souvent il ronge un os ou le dispute à un autre chien. Il s'agit donc du chien familier, qui ne quitte guère la grande salle, et vit entre le foyer et la table ». Ici encore le genre a étouffé le symbolisme. Bien plus, on s'amuse à jouer sur le nom du défunt : Andry Lasne, mort en 1500, a un âne sous les pieds.

Enfin, le *mort* lui-même change d'aspect[1]. Couché, il gardait les yeux ouverts. On ne comprend plus maintenant ce symbolisme et on pense qu'il faut représenter ou de vrais morts, ou des vivants véritables. On redresse le défunt, on l'agenouille[2], on écarte tout ce qui peut rappeler la mort ; ou au contraire, on ferme les yeux du mort, on en fait un cadavre horrible, étendu sur son tombeau[3]. Puis, peu avant le milieu du XVIe siècle apparaît le tombeau franchement païen[4], où le mort s'accoude comme sur les sarcophages antiques ; il s'assied, ou reste debout[5]. De plus en plus, les nobles idées de résignation, d'humble attente de la vie éternelle, reculent au second plan, et font place aux idées d'*apothéose*[6]. On sculpte des épisodes de la vie du défunt, qui sont souvent traités comme de véritables scènes de genre[7]. Les figures *allégoriques, mythologiques,* paraissent, et l'artiste semble retrouver pour ses monuments funéraires les anciennes conceptions des hellénistiques. Le *luxe* s'accroît, les tombeaux témoignent non plus tant de la piété des morts que de leur orgueil ; le défunt a abandonné la terre, mais il semble encore s'y cramponner désespérément par le décor même de son tombeau, au

[1] Mâle, *op. l.*, p. 465 sq.

[2] *Ibid.*, p. 467 sq. La plus ancienne statue tombale agenouillée date de 1271, mais l'idée ne devint féconde qu'au XIVe siècle, et les figures agenouillées se multiplièrent surtout au XVe siècle.

[3] *Ibid.*, p. 468 sq.

[4] *Ibid.*, p. 474 ; Michel, HA., IV, 1, p. 174.

[5] Muntz, HA., II, p. 470 ; III, p. 369.

[6] *Ibid.*, II, p. 469.

[7] *Ibid.*, p. 468.

lieu d'avoir, comme au XIIIe siècle, les yeux tournés vers le ciel dans l'attente de la résurrection. N'est-ce pas une preuve significative de l'abaissement de la religion funéraire que de voir Frédéric de Gonzague demander, en 1526, à Jules Romain d'esquisser un projet de mausolée pour une de ses *chiennes ?* [1] et n'est-ce pas aussi dans les derniers temps de la Grèce qu'on voit élever des tombeaux luxueux pour des animaux domestiques, profanation que la foi des siècles précédents n'aurait jamais permise [2] ?

*
* *

On constate, en effet, une évolution semblable en Grèce. Si les formes antérieures se maintiennent [3], comme ce fut aussi le cas au moyen âge [4], du moins l'esprit est changé. Les tombes deviennent de plus en plus *luxueuses;* ce sont des monuments considérables qui, par leur architecture compliquée et par leur décor [5], rappellent souvent les monuments de la Renaissance. Le réalisme règne en maître ; il introduit dans le champ de la stèle hellénistique des *éléments pittoresques,* parfois de véritables paysages [6].

Mais surtout, comme au XVe siècle, il développe l'art du *portrait.* Aux effigies encore un peu conventionnelles du IVe siècle, succèdent maintenant les images d'une vérité souvent cruelle [7] des princes, des hommes illustres ; non content de saisir la physionomie des contemporains,

[1] Munz, HA., III, p. 267.

[2] DA., s. v. Bestiæ mansuetæ, p. 699.

[3] DA., s. v. Sepulcrum, p. 1226 sq.

[4] Mâle, *op. l.*, p. 457.

[5] DA., p. 1227 sq.

[6] *Ibid.* ; Pfuhl, *Das Beiwerk auf den ostgriechischen Grabreliefs,* JDAI., 1905, p. 47 sq. ; id., MAI., 1901, p. 258 sq. (reliefs alexandrins).

[7] Sur le portrait hellénistique, cf. les références données précédemment, p. 237, note 6 ; Lœwy, *Griechische Plastik.* 1911, p. 124 ; Helbig, *Campanische Wandmalerei,* p. 206 sq. ; Collignon, SG., II, p. 594 ; RA., 1894, I, p. 360 sq. ; DA., s. v. Imago.

on donne aux portraits de personnages disparus depuis longtemps des détails d'une telle précision qu'on les croirait saisis sur le vif[1]; on ne cherche pas à idéaliser ces portraits fictifs, comme le recul chronologique permettrait de le faire, au contraire, on ne manque pas de gratifier Esope de sa bosse traditionnelle[2] *(fig. 70)*, et Homère ouvre ses yeux d'aveugle[3] dans une face ridée et amaigrie.

Fig. 70.
Esope. Rome, villa Albani.

Chacun, si humble qu'il soit[4], tient à posséder son image, et ce ne sont plus seulement des portraits religieux, ceux qu'on dédiait dans les sanctuaires, ce sont des portraits faits pour soi-même, pour le seul plaisir de se reconnaître dans le marbre ou sur la peinture et de se

[1] La mode de ces portraits fictifs est antérieure, et remonte au Ve siècle. La statue d'Anacréon serait un des plus anciens exemples, Bernoulli, *Griechische Porträtkunst*, I, pl. IX, p. 82; Helbig, *op. l.*, p. 208-10; RA., 1894, I, p. 358.

[2] Ce naturalisme qui ne recule devant la représentation d'aucune difformité est encore inconnu au IVe siècle, Bernoulli, *op. l.*, I, p. 54 sq., pl. VII.

[3] Bernoulli, *op. l.*, I, p. 1 sq.; sur les yeux ouverts, ci-dessus, p. 357, note 4.

[4] Dans une épigramme de l'Anthologie, le charcutier Erasistrate fait exécuter le portrait de son fils, le petit Zopyrion. Mais le résultat ne le satisfait pas, et il accable de reproches le peintre : « Je t'avais demandé le portrait de mon fils, et voilà que tu me présentes un tout autre enfant, avec un museau de chien, si bien que je me demande ce qu'est devenu mon petit Zopyrion, le fils de mon Hécube. Finalement, pour 6 drachmes, moi Erasistrate le charcutier, j'ai du prix de mes saucissons, un Anubis pour enfant. » Cf. RA., 1894, I, p. 361. A cette époque déjà, comme aujourd'hui, on voulait que le portrait fut non seulement ressemblant, mais flatté.

faire reconnaître par ses parents et ses amis. « Vois-tu, Kunno, dit Kokkalé, cette statue de Battalé, fille de Mutès? Comme elle est bien plantée! Qui ne connaît pas Battalé n'a qu'à regarder cette image, il n'a pas besoin de la voir en personne »[1]. A ces portraits, il ne manque souvent que la parole, répètent à satiété les épigrammes de l'Anthologie[2]. L'un d'eux est si vivant, « que la petite chienne du logis aboierait en le voyant, croyant apercevoir sa maîtresse ». C'est un glouton, et le poète reproche au peintre d'avoir été si scrupuleux qu'il y a maintenant deux gloutons au lieu d'un seul à satisfaire. On ne recherche pas seulement la ressemblance physique, mais on veut pouvoir lire sur les visages les sentiments du modèle, si complexes soient-ils[3]. Si c'est une honnête femme, on verra « même de loin la noblesse de son âme, sa sagesse, sa vertu, en même temps que sa beauté charmante ». La courtisane déploiera toute sa séduction, et, dans son portrait, on verra même la passion qu'elle a inspirée à l'artiste. C'est Sapho : « on voit à ses yeux, d'où jaillit la lumière, la vivacité de son imagination. Sa chair unie et sans embonpoint indique sa candeur et sa simplicité et, d'après son visage, où se peignent la joie et la réflexion, on voit qu'elle sut allier aux travaux des Muses les plaisirs de Cythérée ». Quant à Aristote, « l'airain même nous signale l'activité de sa pensée, et il ressemble à un homme en méditation. Ses joues, un peu gonflées, révèlent le doute de son esprit, tandis que ses yeux vifs indiquent la foule de pensées qui l'obsèdent[4] ».

Dans la sculpture des tombeaux, le réalisme du portrait ne commence guère avant l'époque hellénistique. On se préoccupe alors de conserver du défunt une image plus personnelle. « Ta mère a placé sur ton tombeau de marbre une jeune fille, dit une épigramme de l'Anthologie, elle a ta stature et ta beauté, ô Thersis et, morte,

[1] Hérodas, mime IV.
[2] RA., 1894, I, p. 360 sq.
[3] P. 358.
[4] RA., 1894, I, p. 358.

tu es telle qu'on pourrait t'adresser la parole ». On se plaint de la trop grande ressemblance qui ravive la douleur des survivants[1]. Les bustes de Théra, préparés pour recevoir une tête, indiquent qu'à l'époque gréco-romaine on y adaptait une image ressemblante du défunt et que la convention avait fait place au réalisme[2]. Au Musée de Berlin, la statue funéraire d'un enfant, trouvée à Tarente, présente un type très individuel[3]. Les nombreux portraits funéraires romains, les masques en plâtre trouvés dans l'Egypte ptolémaïque nous font descendre jusqu'au IIIe siècle de l'ère chrétienne[4].

Les têtes des défunts durent être souvent *moulées*, et bon nombre de portraits funéraires, comme au XVe siècle, proviennent de ces masques pris après le décès. On en trouve la confirmation dans les monuments romains et M. Collignon a prouvé que le buste de terre cuite du Musée de Bruxelles a été exécuté au moyen d'un moulage pris sur le visage de la jeune morte[5].

* * *

Les Grecs hellénistiques ont-ils eu la *hantise de la mort* qui trouble le chrétien du XVe siècle ? Cette lassitude de vivre, ce découragement sceptique qui empreint de tristesse les physionomies des mortels et même des dieux[6], ont-ils engendré les mêmes conceptions que dans

[1] RA., 1894, I, p. 360; sur le portrait funéraire, DA., s. v. Imago, p. 400 sq.

[2] Collignon, *Rev. de l'art anc. et mod.*, 1901, p. 384; Hiller von Gaertringen, *Thera*, p. 228.

[3] *Beschreib.*, Berlin, p. 177, no 502; *Rev. art anc. et mod.*, 1911, II, p. 281, fig.

[4] Sur ces masques, Deonna, *Les statues de terre cuite dans l'antiquité*, p. 26, note 6 (référ.); id., *Nos anciens et leurs œuvres*, 1909, p. 31, note 2 (référ.); sur la date, Edgar, JHS., 1905, p. 225 sq.; bon résumé et exemples de ce réalisme, Pernot, GBA., 1903, p. 295 sq.; Gayet, *Les portraits d'Antinoé*, ibid., 1908, I, p. 121 sq.

[5] RA., 1903, I, p. 3 sq., pl. I.

[6] P. 354.

l'art chrétien, ces squelettes et ces cadavres qui rappellent au spectateur le néant de la vie ?

Il semble qu'à ce moment de la civilisation hellénique l'idée de la mort émeuve davantage les esprits. Dans la littérature, les aventures tragiques abondent[1]; dans la réalité même, les suicides deviennent plus fréquents[2]. L'art affecte une prédilection pour les attitudes qui rappellent celles du sommeil éternel, et les personnages endormis, connus antérieurement dans la peinture seule, envahissent la plastique[3]. Les scènes de mort revêtent un caractère douloureux qu'elles n'avaient point jadis et éveillent une pitié sentimentale. Le Galate Ludovisi, après avoir tué sa femme qui s'affaisse dans ses bras, se perce de son épée, et tous deux, unis dans cette vie, le sont encore dans la mort. L'enfant galate, dans l'ex-voto d'Epigonos, caressait sa mère morte et ce tableau d'amour maternel devait faire verser bien des larmes aux âmes sensibles[4]. « Faut-il insister sur la nouveauté de ces conceptions ? Jamais la sculpture n'avait fait un appel aussi direct au pathétique, au drame, aux émotions violentes qui parlent aux nerfs autant qu'à l'âme; jamais elle n'avait représenté, avec un tel luxe de détails réalistes et de blessures saignantes, des scènes dont l'effet est sûr : barbares s'entr'égorgeant, guerriers mourants, enfants caressant le cadavre de leur mère...[5] ».

Quelques stèles funéraires ne craignent pas de représenter le moment même de la mort, et une jeune femme, assise sur une chaise, ou étendue sur un lit, défaille entre les bras de ses parents et de ses serviteurs. Le motif remonte, il est vrai, plus haut que l'époque hellénistique, mais la plupart des monuments qui le montrent datent ce-

[1] P. 352.

[2] Hirzel, *Der Selbstmord*, Archiv für Religionswissenschaft, XI; Scarborough, Transactions and Proceedings of the american philological Association, 1907, XXXVIII.

[3] P. 356.

[4] On sait que l'Amazone de Naples dérive sans doute du groupe d'Epigonos, RA., 1909, I, p. 237, note 8 (référ.).

[5] Collignon, SG., II, p. 506.

pendant d'alors [1]. Sur les stèles alexandrines, il est traité avec un pathétique croissant [2], et la stèle peinte de Pagasae peut être considérée comme le chef-d'œuvre du genre [3]. Sur un lit, la tête soutenue par de nombreux coussins, la mourante est étendue; au chevet, la nourrice s'approche, tenant dans ses bras un enfant emmailloté; elle se détourne et regarde un personnage masculin qui entre dans la pièce par la porte entr'ouverte. Au pied du lit, une tête d'homme se voit encore, contemplant la mourante avec un air de tristesse profonde.

Mais *le cadavre desséché* et *le squelette*, les trouvons-nous alors comme à partir du XVe siècle ? L'art funéraire de la Grèce ne connut pas, semble-t-il, les excès réalistes du christianisme, car ceux-ci ne pouvaient naître que dans un art moins soucieux de la beauté du corps humain. Voici pourtant que l'idée de la mort s'incarne dans ces squelettes grimaçants, si nombreux à l'époque gréco-romaine [4], qui jouent de la flûte et gambadent. Chose curieuse, on voit alors se former le sujet qui sera familier quelques siècles plus tard à l'art du moyen âge, celui de la danse macabre [5]; car non seulement ces squelettes dansent entre eux, mais ils se mêlent aux vivants : sur une lampe sépulcrale, un personnage est assis et regarde avec attention un squelette dressé devant lui et un enfant en maillot étendu par terre; c'est un philosophe qui déclame sur le mystère de la naissance et de la mort [6]. Ne pressent-on pas les paroles des morts dans le « dit des trois morts et des trois vivants » : « Vous serez comme nous sommes, d'avance,

[1] Michon, MP., XII, 1905, p. 173 sq.; REG., 1906, p. 161; ces compositions représentent une jeune femme morte en couches.

[2] MAI., XXVI, p. 268 sq., n° 7, pl. XVIII, 1.

[3] EA., 1908, pl. 1; reproduite dans REG., 1909, p. 300. — Ces stèles ont été découvertes et étudiées par Arvanitopoulos, EA., 1908, p. 1 sq.; Πρακτικα, 1907; id., Κατάλογος τῶν ἐν τῷ Ἀθανασακείῳ μουσείῳ Βολόυ ἀρχαιοτήτων, 1909; cf. encore : Rodenwaldt, *Zu den Grabstelen von Pagasae*, MAI., 1910, p. 118 sq.; RA., 1908, II, p. 432 (référ.); 1909, I, p. 251 (référ.).

[4] DA., s. v. Larvae, p. 951 sq.; MP., IV, 1897, p. 217-8; Dugas, *Sur les gemmes représentant la fabrication d'un squelette*, REA., 1911, p. 162 sq.

[5] P. 371.

[6] DA., s. v. Larvae, p. 952.

mirez-vous en nous, puissance, honneurs, richesses, ne sont rien [1] ».

Car ces squelettes hellénistiques ont, eux aussi, une signification morale : ils invitent le vivant à jouir de la vie, jusqu'à l'heure où le sort commun l'emportera. Cette association de l'idée de la mort avec celle des jouissances sensuelles apparaît clairement dans ces vases de festins, en argile ou en métal, ornés de squelettes en relief. Sur les gobelets d'argent de Boscoreale, ce sont ceux des poètes et des philosophes illustres, désignés par leurs noms; l'idée n'est-elle pas la même que celle de la danse macabre du XVe siècle, ou le squelette répété autant de fois qu'il y a de personnages dans cette ronde silencieuse, n'est pas l'image impersonnelle de la mort, comme on l'a cru, mais bien le double du vif, l'image anticipée de ce que sera le vivant [2]? Inscriptions, attributs, tout engage à jouir de la réalité présente. Le pot de terre du XVe siècle disait au buveur : « Pense à la mort, povre sot » [3]; mais, dans les festins, le Grec voyait au fond de sa coupe une tête de cadavre desséché [4], qui lui tenait le même langage.

La pensée chrétienne n'était pas très différente de la pensée grecque. La danse macabre illustrait deux vérités : l'égalité des hommes devant la mort et la soudaineté des coups qu'elle frappe. Mais on y voyait aussi une invitation à jouir de cette courte vie, et les filles de joie errant sous les cloîtres et parmi les tombeaux, au Cimetière des Innocents, donnaient au passant la volupté parmi la mort [5].

* * *

L'art funéraire des XVe et XVIe siècles recherche les *allégories*, même les *calembours* [6], et l'art hellénistique, ingé-

[1] Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 384.
[2] *Ibid.*, p. 395.
[3] P. 372.
[4] Emblème de patère, MP., IV, 1897, p. 218.
[5] Mâle, *op. l.*, p. 413. Ce mélange d'idées voluptueuses et funéraires est cher aux hommes de la Renaissance. Cf. les armoiries à la tête de mort, d'Albert Durer, Hamel, *Albert Durer*, p. 46.
[6] P. 375.

nieux et précieux comme celui de la Renaissance, se complaît lui aussi à ces rébus funéraires. Si les poètes, pour exercer la sagacité du lecteur, groupent leurs vers de manière qu'ils reproduisent la forme d'un objet, œuf, hache, aile[1], les sculpteurs, pour faire travailler l'esprit du spectateur, procèdent par véritables énigmes mythologiques, et placent sur la tombe d'un bûcheron une hache, ou une coupe sur celle d'une vieille ivrogne[2]. Ne verra-t-on pas sur des monuments funéraires romains qui continuent cette tendance, l'animal, jadis symbolique, n'être parfois que la traduction plastique d'un jeu de mots : le sanglier mort, sur la pierre de l'architecte Aper[3], équivaut à l'âne du bourgeois Andry Lasne.

*
* *

Avant d'abandonner l'art funéraire et le genre du portrait, il est encore un point de ressemblance à noter entre les deux époques que nous étudions, le développement d'une forme appelée à une grande faveur, *le buste-portrait*[4].

Sans remonter aux statuettes primitives qui sont parfois coupées au genou ou à la taille[5], il faut considérer, parmi les formes qui ont pu favoriser le développement du buste, ces représentations de personnages qui sont coupés à mi-corps, parce qu'ils émergent du sol ou de l'eau, tels Aphrodite[6] ou Pandore[7] dans les scènes de

[1] Croiset, *op. l.*, V, p. 161, note 1, 168.

[2] RA., 1894, I, p. 342.

[3] DA., s. v. Sepulcrum, p. 1237 ; JOAI., V, p. 4.

[4] Sur le buste en Grèce, DA., s. v. Imago, p. 395 ; MAI., III, p. 158 ; Helbig, MA., VI, p. 75 (référ.).

[5] Hœrnes, *op. l.*, p. 251.

[6] Naissance d'Aphrodite, relief Ludovisi et vase de Gênes. — L'Anadyomène d'Apelles (Benndorf, MAI., 1876, p. 50 sq.) dont la partie inférieure était vue à travers l'eau, a sans doute inspiré la statuette de Benghazi, coupée à mi-cuisses, MP., 1906, XIII, p. 131 ; Springer, *op. l.* (8), I, p. 290, fig. 531.

[7] JHS., 1901, pl. I, p. 4-5.

leur naissance [1], ou parce qu'ils sont dissimulés derrière un rocher ou un repli de terrain, comme Pan [2]. Ce sont surtout les divinités souterraines qui sont ainsi figurées, sortant à moitié de la terre. C'était au Parthénon, la déesse de la terre [3], comme sur de nombreuses peintures de vases [4] ou dans des terres cuites. A Thèbes, une statue de Déméter n'était visible qu'à mi-corps [5], et les bustes de Déméter, de Coré, de Dionysos, d'Aphrodite, considérés comme divinités chthoniennes, sont fréquents dès le Ve siècle, en Grèce [6] comme en Sicile [7], sur les vases [8] comme dans les produits des coroplastes [9], car cette forme était voulue pour le culte chthonien.

Ces bustes grecs ont déjà une valeur funéraire, et parmi ceux de Sicile, si les uns servaient au culte des temples pauvres ou étaient des ex-voto, d'autres étaient placés dans les niches des chambres sépulcrales [10].

Mais ce sont des divinités. Pour exprimer l'anodos de Coré, on coupait souvent la statuette aux genoux [11]; la demi-statue funéraire, mode dorienne inconnue de l'art attique, reproduit un type semblable, mais où la mortelle

[1] Dans l'art hellénistique, personnages à mi-corps émergeant de l'eau : Oronte du groupe d'Antioche (réplique du Vatican, MRI., 1893, pl. V-VI, p. 188 sq.); Triton, à côté d'Aphrodite, dans le groupe de Dresde, ABSA., IX, p. 221, fig. 1.

[2] Dès le Ve s., MRI., 1894, p. 71. — Sur les personnages cachés en partie par le sol, dans la peinture de vases postpolygnotéenne, et coupés en bustes, Winter, *Die jünger. Att. Vasen*, p. 49; Patroni, *La ceramica antica*, p. 54; Rizzo, MRI., 1900, p. 255, note 1; Orsi, MA., IX, p. 244 sq.

[3] Furtwängler, MP., p. 468 sq.

[4] Roscher, s. v. Gaia, p. 1574.

[5] Heuzey, *Recherches sur les figures de femmes voilées*, Mon. Grecs, 1873, 2, p. 21.

[6] *Ibid.*, p. 22; Pottier, *Statuettes de terre cuite*, p. 63 (référ.); RA., 1899, I, p. 333; JOAI., I, 1898, p. 3.

[7] Deonna, *Les statues de terre cuite dans l'antiquité*, p. 63 sq. (référ.); Rizzo, JOAI., 1910, p. 63 sq.

[8] Ex. anodos de Coré, Hartwig, MRI., 1897, p. 95 sq., etc.

[9] JOAI., 1910, p. 73 sq.

[10] Deonna, *op. cit.*, p. 63. — Sur diverses statuettes de terre cuite sans jambes, provenant surtout de Cyrénaïque, Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 418.

[11] Pottier, *op. l.*, p. 64.

a pris la place de la divinité [1]. C'est encore une image idéale [2], dans le charmant buste de Vienne du IVe siècle, mais peu à peu les traits s'individualisent, et quelques siècles plus tard, le buste de terre cuite de Bruxelles [3], qui avait la même destination, est le portrait moulé sur le cadavre de la jeune morte [4] : ce n'est plus l'impersonnalité de la Dame d'Elché [5], c'est un véritable portrait.

A côté du buste funéraire, le buste hermétique, à partir du IVe siècle, devient lui aussi profane, de religieux qu'il était, et montre non plus seulement les dieux, mais les hommes illustres dont on désire conserver les traits [6]. Ce n'est toutefois qu'avec l'époque hellénistique, où le goût du portrait prend des proportions inconnues jusqu'alors, où l'art se laïcise de plus en plus, que le buste reçoit sa forme définitive. On croyait autrefois qu'il était étranger à l'art des diadoques [7]; on sait maintenant que celui-ci en fit un grand usage [8], en particulier pour décorer les édifices publics, et l'on apercevait, dans la bibliothèque de Pergame, les portraits des grands hommes de la Grèce, dont plusieurs, créés à cette époque, semblent être parvenus jusqu'à nous [9]. La numismatique reproduit les formes données au buste par la plastique; sur les monnaies antérieures à la fin du IVe siècle, les têtes sont coupées à la hauteur du cou, et il n'y a encore aucune indication de la

[1] Benndorf, JOAI., I, 1898, p. 3 sq.; REG., 1899, p. 201; MP., IV, 1897, p. 227; XIII, 1906, p. 132; MAI., IV, p. 66, note 1.

[2] Benndorf, *l. c.*, pl. I.

[3] Collignon, RA., 1903, I, p. 1 sq., pl.; CRAI., 1902, p. 476; *Rev. art anc. et mod.*, 1911, II, p. 279, fig.

[4] Bustes funéraires romains, DA., s. v. Sepulcrum, p. 1236.

[5] REG., 1899, p. 211 (référ.); Paris, *Promenades arch. en Espagne*, p. 75 sq. Hubner n'est pas persuadé du rôle funéraire de ce buste, JDAI., 1898, p. 117. — En Egypte, buste du roi Akhounaton, MP., XX, 1906, p. 5 sq., pl. I-II.

[6] DA., s. v. Imago, p. 395. Ce fut une erreur de penser que le portrait de Périclès, par Crésilas, avait dès l'origine l'aspect d'un hermès; au Ve siècle, le portrait hermès n'existe pas encore. Klein, *Gesch. d. gr. Kunst.*, II, p. 130 (référ.). Ce sont les copistes romains qui ont souvent réduit une statue en hermès, Furtwängler, *Beschreib.*, p. 192.

[7] DA., *ibid.*, note 9.

[8] Helbig, *Campanische Wandmalerei*, p. 39.

[9] DA., *l. c.*, ex.

poitrine ou des épaules ; au contraire, à partir du IIIe siècle, on rencontre une autre forme qui ajoute au cou un segment de poitrine [1]. Ce ne sont donc pas les Romains qui ont inventé le portrait en forme de buste ; ils l'ont emprunté aux Grecs de l'époque hellénistique [2].

En résumé, il s'est produit une double transformation : le buste, qui primitivement ne reproduisait que les traits des dieux, répète aussi ceux des mortels, et d'idéal qu'il était, a de plus en plus tendu à rendre avec fidélité les traits individuels.

Or, dans l'art chrétien, il passe par les mêmes vicissitudes. Ce que l'on trouve au XIIIe et au XIVe siècles, ce sont les bustes reliquaires, qui montrent les traits conventionnels des saints dont ils renferment les reliques [3] et qui sont uniquement des monuments de l'art religieux, comme les bustes du Ve siècle grec [4]. Il faut attendre le XVe siècle, c'est-à-dire le moment de l'évolution de l'art chrétien qui correspond à l'art hellénistique, pour voir le buste devenir profane, reproduire les physionomies des mortels, avec un réalisme de plus en plus saisissant ; le plus ancien exemple de cette conception serait le buste de Jean Paléologue par Philarète [5].

[1] Helbig, MA., VI, p. 74-6.

[2] C'est aussi à l'époque hellénistique que remonte un motif très fréquent dans l'art gréco-romain, celui du buste sortant d'un bouquet de feuilles ou de fleurs, Schreiber, *Alexandrinische Toreutik*, 1894, p. 453 ; Amelung, *Vatikan*, I, p. 186 ; Hubner, JOAI., 6, p. 71. Il reparaît au XIVe s., Michel, HA., II, 2, p. 649-50. — Sur l'évolution du buste, outre les références déjà données : Bienkowski, cf. *Chroniques d'Orient*, II, p. 411 ; RA., 1895, II, p. 214, 293 sq. ; Strong, *Roman Sculpture*, p. 349 ; Heuzey, CRAI., 1897, p. 509 ; Deonna, *Nos anciens et leurs œuvres*, 1909, p. 20, note 1 (référ.).

[3] Michel, HA., II, 2, p. 958-9. On connaît la récente odyssée du chef de saint Martin, vendu au mépris de toute légalité, par la municipalité de Soudeilles, et rentré en France grâce à la générosité de M. Pierpont Morgan. *Illustration*, 1911.

[4] Faut-il faire remarquer que le buste d'Elché est creusé d'une cavité qui devait recevoir les offrandes, GBA., 1898, I, p. 239 sq., ce qui le rapproche des reliquaires du moyen âge ? Sur les petits monuments antiques dont la tête ou le corps creusés renfermaient quelques objets, Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 506 sq. — Sur les statues des non-civilisés modernes, portant dans leur tête le crâne du défunt, tome I, p. 203.

[5] CRAI., 1907, p. 307.

* * *

Il nous faut encore examiner d'autres modifications, que les idées nouvelles, en même temps que le réalisme croissant de l'art, apportent à certains types plastiques. Déjà au IVe siècle, l'artiste savait comprendre et rendre mieux que son aïeul du Ve siècle [1], le charme des corps enfantins, mais, comme auparavant, on ne représentait guère l'*enfant* pour lui-même, pour le plaisir qu'on éprouve à voir ses formes grasses et potelées, ses gestes naïfs et gauches; il ne faisait qu'entrer dans la composition de scènes où l'intérêt se portait ailleurs. Maintenant l'enfant envahit l'art comme la littérature [2], et si autrefois déjà les artistes se plurent à tirer parti du contraste qu'offre la vigueur du corps des adultes avec la grâce ingénue de l'enfance, ce n'est du moins qu'à partir de ce moment qu'ils arrivent à une connaissance et à une reproduction plus juste du visage et des formes enfantines. Ce que l'art hellénistique a introduit de nouveau, c'est plus de naturalisme, plus de vérité dans les formes, en même temps qu'une passion attendrie pour ces petits êtres. Boéthos met le bambin aux prises avec une oie [3], et ce

[1] Sur la représentation de l'enfant au Ve siècle, p. 123, 238; au IVe, p. 295, et Lange, *Die menschliche Gestalt*, p. 17.

[2] Sur l'enfant dans l'art grec : Heubach, *Das Kind in der griechischen Kunst*, 1903; Sambon, *L'enfant dans l'art antique*. Le Musée, I, 2, p. 54 sq.; Collignon, *Un portrait d'enfant romain à la Glypt. de Munich*, Rev. de l'art anc. et mod., 1903, déc.; Blanchet, *L'enfant dans l'art ancien et moderne*, ibid., VI, p. 251 sq.; Hartmann, *Der Grieche und das Kind*, 1905. — Les poètes alexandrins ont un prédécesseur dans Euripide, cf. Masqueray, REA., 1906, VIII, p. 85 sq.

[3] Cultrera, *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, p. 74 sq. (référ.); Reinach, *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1901, p. 241 sq.; sur ce motif, en dernier lieu Svoronos, EA., 1909, p. 133 sq.; REG., 1910, p. 197; pour ce savant, ce ne serait pas une simple scène de genre, mais Asklépios enfant; c'était déjà l'opinion de Reinach, *l. c.*, et de Mme Strong, JHS., 1908, p. 20.

motif est dès lors répété à satiété, avec mille variantes (*fig. 71*).

Les enfants jouent aux astragales, et le perdant, furieux, mord son adversaire au bras[1]; ils courent[2], pêchent[3], chevauchent des dauphins[4] et se livrent aux

Fig. 71. — Enfant à l'oie. Musée de Vienne.

mille gambades de l'enfance. Ils restent immobiles, debout dans leur petite chemise[5], ou s'endorment. Ils imitent les grandes personnes, s'affublent de l'himation et de la causia d'un éphèbe[6], s'essayent aux divers mé-

[1] *Catal. Greek sculpt.*, Brit. Mus., III, p. 110, n° 1756; Brunn-Bruckmann, pl. 54.

[2] Madrid. Brunn-Bruckmann, pl. 524.

[3] Cultrera, *op. l.*, p. 76.

[4] *Strena Helbigiana*, p. 4, fig. 2; Furtwängler, *Beschreib.*, p. 229, n° 235.

[5] *Magnesia am Meander*, p. 221, 224; Arndt, *Einzelaufnahmen*, n° 1444.

[6] Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 458, n° 6.

tiers [1]. Mais les voici encore à la promenade, portant leur chaussure à la main pour ne pas l'user [2], ou dans les bras d'un esclave [3]; ailleurs, ils apprennent à lire attentivement avec leur pédagogue [4].

On aime maintenant si tendrement l'enfance, que les dieux, pour attirer l'attention, doivent en revêtir l'aspect. Eros n'est plus un adolescent, mais un gamin potelé et joufflu, déguisé en dieu, et il s'introduit partout, riant, pleurant, faisant mille polissonneries, seul ou escortant les autres dieux et les mortels [5].

« Pour ces Amours presque lilliputiens — ces Amours-mouches, si j'ose dire — le nom d'Eros serait un trop grand nom. Ils ne sont que des *Ἐρωτιδεῖς*, mot que le poète Remi Belleau, dans sa langue à la fois naïve et raffinée, a fort bien traduit : les « Amoureaux », les « Amourets ». Ils ne sont que la menue, très menue monnaie de l'antique Eros. Leur place la mieux appropriée serait dans une coquette édition des Odelettes anacréontiques : on les sèmerait en vignettes, on leur donnerait la volée à travers les pages et ils paraîtraient sortir naturellement de ces aimables petites pièces : l'Amour lié, l'Amour piqué, l'Amour mouillé. Ce sont eux aussi qu'on retrouve dispersés parmi les élégantes décorations intérieures des maisons pompéiennes. On connaît cette peinture de Pompéi, la Marchande d'Amours : devant une dame assise (avec l'attitude et le costume de certaines terres cuites de Tanagra), une marchande tire de leur cage, par les ailes, comme elle le ferait de tourterelles, trois minuscules Amours, qui ont l'air d'être un peu engourdis par leur long séjour dans l'étroite prison ; mais un secouement de leurs plumes et ils n'y penseront plus » [6].

Ce sont de mignons oiseaux, que l'on voit gazouillant dans des nids [7]. L'enfance d'Héraklès intéresse davantage

[1] Pompéi, ex. MRI., 1900, p. 138 sq. ; 1896, p. 79 sq.
[2] Pottier-Reinach, *op. l.*, p. 323, n° 1.
[3] *Ibid.*, p. 454, n° 2.
[4] *Ibid.*, p. 396, n° 3.
[5] P. 342 ; Pottier-Reinach, *op. l.*, p. 333.
[6] Lechat, *Tanagra*, p. 45-6.
[7] Helbig, *Guide* (2), I, p. 347 ; Pischinger, *Das Vogelnest bei den griech. Dichtern des klass. Altertums*, 1907.

que les durs travaux qu'il accomplit à l'âge adulte, et on aime à le mettre aux prises, dans son berceau, avec les serpents envoyés par Héra[1]. Pan est un enfant[2]; les satyrisques[3] s'amusent à mille jeux et rient aux éclats, car le rire, ce propre de l'enfance, n'apparaît guère dans la plastique avant l'époque hellénistique[4]. L'enfance et l'éducation de Dionysos fournissent une mine de sujets inépuisable[5]. ...Quelle grâce dans ces petits corps potelés, où l'artiste a su saisir les traits caractéristiques du jeune âge, la tête trop grosse, le ventre rebondi, les cuisses et les bras pleins de fossettes. Les formes du petit Dionysos, dans le groupe d'Olympie, étaient déjà plus réalistes que celles de Ploutos dans les bras d'Eiréné, mais on sentait que l'attention devait se porter sur le dieu-éphèbe, Hermès, qui n'a pas l'air de se soucier beaucoup de l'enfant qu'il tient dans ses bras et qui laisse errer son regard au loin. Mais voici le groupe hellénistique du vieux Silène portant l'enfant divin ; celui-ci se débat, pleure, crie, tandis que son père nourricier, penché sur lui, s'efforce de calmer son gros chagrin[6]. Qu'elles sont charmantes, dans leur naturalisme, ces têtes d'enfants de Paphos[7], de Carthagène[8], celle de la petite rieuse de Dresde[9]!

* * *

Le XVe siècle découvre, lui aussi, le charme longtemps ignoré de l'enfant. On le négligeait autrefois, sa naissance

[1] Cultrera, *op. l.*, p. 77 (ex.) ; cf. Théocrite, *Héraklès enfant*, idylle XXIV.

[2] Roscher, *Lexikon*, s. v. Pan, p. 1438 ; DA., s. v. Pan, p. 302.

[3] Roscher, s. v. Satyros, p. 488 ; DA., s. v. Satyri, p. 1100.

[4] Cultrera, *op. l.*, p. 89.

[5] DA., s. v. Bacchus, p. 604 ; Roscher, s. v. Dionysos, p. 1123.

[6] Collignon, SG., II, p. 583, fig. 301 ; Furtwängler, *Beschreib. d. Glypt.*, p. 235.

[7] Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 218, fig. 18, référ. ; *Catal. Brit. Mus.*, III, p. 68, n° 1679, pl. VI.

[8] REA., 1899, I, p. 59 sq., pl. I.

[9] Reinach, *op. l.*, p. 215, pl. 265-6.

passait inaperçue comme sa mort; rarement les soins qu'on lui donnait s'adoucissaient de tendresse maternelle et, dans l'éducation, on recourait plus volontiers à la férule qu'aux caresses. Aussi l'art des grands siècles du moyen âge ne connaît guère l'enfant; il n'apparaît que lorsque sa présence est indispensable et ses formes n'ont rien d'enfantin [1].

Mais, à mesure que les sentiments s'humanisent, que l'héroïsme du XIIIe devient tendresse et grâce à partir du XIVe [2], un intérêt nouveau s'éveille. Jésus n'est plus qu'un poupon semblable à tous les autres [3]; bientôt même, on ne se contente plus de chanter l'enfant divin, on veut regarder l'enfant mortel, celui des bourgeois comme celui du peuple et du paysan [4]. La littérature du XVe siècle le célèbre sur tous les tons, et il n'est plus un acte de sa vie qui passe inaperçu. Théocrite décrivait avec une grâce charmante le sommeil d'Héraklès et d'Iphiclès dans leur berceau guerrier [5] :

... Dormez, mes bien-aimés,
Beaux et pleins de santé, mes chers petits, dormez,
Que la Nuit bienveillante et les Heures divines,
Charment d'un rêve d'or vos âmes enfantines !...
Alors le doux Sommeil, en effleurant leurs yeux,
Les berça d'un repos innocent et joyeux [6].

Pontano chante une berceuse à son enfant [7] :

« Bel enfant, enfant unique, petit enfant tendre, cache tes joues. — Est-ce que le sommeil lui-même ne te dit pas : cache! ne te dit pas : ferme tes jolis yeux! — Vois-tu, la petite chienne lasse s'est étendue à tes pieds. — Luciolus a les yeux bien languissants ; il les ferme et il les cache. — Viens, baise, caresse mon petit nouveau-né très paisible. — Les frondaisons ne bruissent-elles pas? Voici, la brise légère est venue. — Bel enfant, enfant de miel, enfant unique, dors. — La brise te caresse de son souffle. Ta mère aimée te presse contre son sein... ».

[1] P. 239.
[2] P. 294.
[3] P. 296.
[4] Monnier, *Le Quattrocento*, I, p. 62-3.
[5] Croiset, *op. l.*, V, p. 200.
[6] Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, *L'enfance d'Héraklès*.
[7] Monnier, *op. l.*, I, p. 319 sq.

Antérieurement au XVe siècle on n'avait guère utilisé les formes enfantines que pour représenter l'enfant Jésus, soit avec la Madone, soit dans les scènes de la Nativité, et jusqu'au XIVe siècle, Jésus était vêtu[1]. Au XVe la représentation des petits enfants prend brusquement une importance extraordinaire. Sans doute, c'est en regardant les sculptures antiques, où sont si souvent représentés de petits génies, que les artistes ont eu l'idée de s'intéresser aux formes de l'enfant, mais ils ne l'ont fait que parce que des sentiments nouveaux de tendresse et de réalisme s'étaient faits jour et le leur permettaient. Les petits Eros, les petits génies gréco-romains sont devenus des anges chrétiens *(fig. 72)*, sans qu'il fût nécessaire de faire aucune transformation ; mais le plus souvent encore, ces putti n'ont aucune signification religieuse, ce sont des enfants tout simplement[2]. Les angelots qui tiennent des guirlandes, sur la tombe d'Ilaria del Caretto, par Jacopo della Quercia[3], vont se multiplier au cours du XVe siècle, et jouir de la même faveur qu'ils eurent dans l'antiquité. Donatello étudie avec amour l'enfance, et des œuvres entières, la chaire de Prato, la Cantoria de Florence, le piédestal de Judith avec ses jeux bachiques, les musiciens de Padoue, n'en sont que la glorification[4]. N'a-t-on pas cru que son Cupidon de bronze était un antique, tellement il ressemble à un enfant de l'art hellénistique, par le sujet, par l'arrangement du costume et de la chevelure, comme aussi par le naturalisme du style ? Mais partout maintenant règne l'enfant. Il envahit l'œuvre de Luca della Robbia, de Desiderio da Settignano[5], de Duccio. Ne dirait-on pas que l'enfant au dauphin de Verrocchio a été enlevé à quelque fontaine de Pompéi *(fig. 73)* ?

« La vraie nouveauté de l'Enfant au dauphin est dans le style des nus, dans les formes que Verrocchio choisit et dans la ma-

[1] Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 147.
[2] Reymond, *La sculpture florentine*, p. 15 ; MP., VI, 1899, p. 107-8.
[3] Michel, HA., III, 2, p. 540-1, fig.
[4] *Ibid.*, III, 2, p. 570 ; Reymond, *op. l.*, p. 87 ; Arsène Alexandre, *Donatello*, p. 87.
[5] Reymond, *op. l.*, p. 70 ; Michel, HA., IV, 1, p. 107.

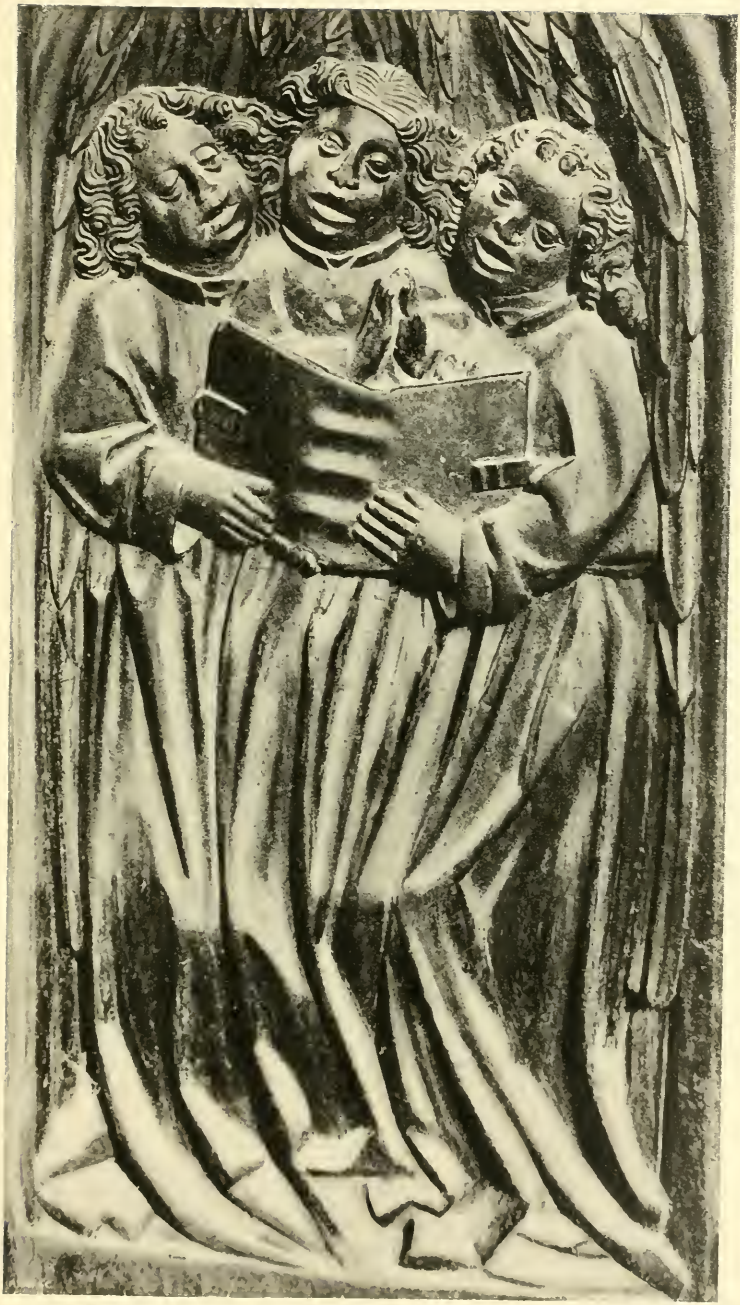

Fig. 72.
Anges musiciens. Banc abbatial d'Abondance (Haute-Savoie), XVe siècle.

nière dont il les représente. Ses prédécesseurs, Donatello et Desiderio lui-même, s'étaient contentés d'étudier les petits enfants d'une façon générale et un peu sommaire. Personne avant

Fig. 73. — Enfant au dauphin, de Verrocchio.

lui ne s'était préoccupé d'étudier avec un tel soin leurs tendres chairs grasses, d'observer la finesse des jointures et de noter jusqu'à ces petits bourrelets qui forment comme des bracelets près des mains et des pieds. Par ce naturalisme, Verrocchio crée un style que tous les maîtres florentins imiteront après lui,

et dont Léonard de Vinci donnera les plus beaux types dans la Vierge au Rocher »[1].

* * *

Puisque l'on sait maintenant différencier les âges de la vie, ce qui répugnait à l'idéalisme des Ve et XIIIe siècles[2], on rendra désormais *la vieillesse* avec autant de réalisme que l'enfance. Les artistes hellénistiques ont compris qu'il était monotone de se limiter à la représentation du corps humain dans sa maturité robuste, et que les rides elles-mêmes peuvent avoir leur intérêt[3]. La tête dite de Sénèque[4] reproduit avec une fidélité photographique un visage usé, mais encore tout plein de vie intellectuelle. A Myrina, un vieux précepteur marche voûté tenant dans la main le sac à osselets de son élève : « la lenteur de la démarche, l'amaigrissement du corps aux clavicules saillantes, la calvitie, à peine tempérée par quelques rares mèches qui retombent sur le cou, toute l'attitude de ce vieil homme las et découragé, font de cette figurine un chef-d'œuvre, où l'on sent encore plus de pitié que d'ironie[5]. « Une vieille paysanne à la poitrine maigre, aux seins flétris, les genoux pliés par l'âge, porte péniblement sous son bras l'agneau qu'elle va vendre au marché voisin[6]. Les traits ridés des pêcheurs, des bergers sont rendus avec une scrupuleuse exactitude. On ne recule pas devant un réalisme un peu pénible : sculpter une vieille femme serrant amoureusement dans ses bras le flacon dont le vin l'a enivrée[7],

[1] Reymond, *Verrocchio*, p. 49. M. Pératé vante le naturalisme des enfants dans le tableau de Léonard de Vinci : « ces enfants nus où l'on voit pour la première fois arriver à la perfection l'effort presque continu de tant de générations d'artistes florentins », Michel, HA., IV, 1, p. 252.

[2] P. 239.

[3] Pottier, *Diphilos*, p. 79 ; Cultrera, *op. l.*, p. 70 sq.

[4] III-IIe s. Bernoulli, *Griech. Ikonogr.*, I, p. 160 sq. On ne sait quel nom donner à cette tête si caractéristique ; on a prononcé tour à tour les noms de Sénèque, Calpurnius Pison, Philétas, Callimaque de Cyrène, Théocrite, Archiloque, Hipponax, Philémon, Erathosthène de Cyrène, etc.

[5] Pottier, *Diphilos*, p. 79.

[6] Collignon, SG., II, p. 566, fig. 291.

[7] Sur ce motif, Cultrera, *op. l.*, p. 72 sq.

n'est-ce pas bien dans la note de l'art hellénistique, qui se plaît aux contrastes parfois triviaux? La vieille femme ivre de Dresde [1] ou de Munich [2], hideuse et repoussante dans sa gaîté factice, fait songer aux vers de Politien : « Catharreuse, flétrie, empestée, cadavérique ; son front est ridé, son poil rare est blanc ; les paupières sont épilées ; les sourcils glabres, les lèvres liquides, les yeux rougis ; il ne lui reste que deux dents noires ; elle a des oreilles exsangues et flasques, des narines d'où coule la morve, un rictus que mouille la salive ; son haleine empoisonne [3] ». L'art du XVe siècle, en effet, n'étudie pas avec moins de curiosité que l'art grec les ravages produits par la vieillesse sur le corps humain ; c'est à sa prédilection pour les figures âgées et chancelantes que Lorenzo di Pietro a dû son surnom de Vecchietta [4].

* * *

L'art grec, de bonne heure, avait représenté les individus *d'autres races* ; déjà, sur les vases du style de Phalère, apparaissent de grossiers essais pour rendre le profil caractéristique de la race sémitique [5], et ces types étrangers se multiplient sur les vases depuis le VIIe siècle [6] jusqu'au Ve [7], en même temps que les coroplastes modèlent des vases en tête de nègre [8].

[1] Collignon, SG., II, p. 594, fig. 311.

[2] Furtwängler, *Beschreib. d. Glypt.*, p. 363.

[3] Monnier, *op. l.*, II, p. 61.

[4] Michel, HA., IV, 1, p. 206.

[5] Girard, *Peinture antique*, p. 247, fig. 144 ; JDAI., 1887, II, p. 46, fig. 47 ; 1907, p. 79, fig. 2 ; p. 100, fig. 14.

[6] Girard, *op. l.*, p. 269, fig. 163 (VIIe s.) ; Dummer, *Skythen und Persen auf altattischen Vasen*, MRI., 1887, p. 189.

[7] Ex. esclave scythe, coupe du « Maître à la tête chauve », Hartwig, *Meisterschalen*, p. 437, pl. 40 ; joueur de flûte d'Euphronios, *ibid.*, p. 128, pl. 14, 2 ; combat d'Héraklès contre Busiris, *ibid.*, p. 53, note 1 (liste des représentations de ce sujet) ; vase de Phinées, collection Jatta, MA., 16, p. 514-15, etc.

[8] Les premiers essais de représentation des nègres remontent aux environs de 500. JOAI., 1904, p. 200.

Mais la grande sculpture idéale du Ve siècle n'avait admis les barbares que sous certaines conditions : ils devaient contribuer à l'illustration des victoires grecques, et s'ils trouvaient place dans la décoration des temples, c'était à titre de vaincus. On chercherait en vain sur la physionomie de ces *asiatiques* le réalisme que leur donne parfois la peinture de vases contemporaine[1] : leurs traits sont idéalisés, et seuls, les costumes, les attributs, les caractérisent.

Les Grecs n'avaient point eu à lutter contre les *nègres*[2] ; ceux-ci n'offraient donc pas au sculpteur le prétexte de victoires à raconter ; humbles esclaves[3], ils ne pouvaient participer aux grandes compositions religieuses et restaient relégués dans l'art industriel, où ils décoraient surtout des vases à parfums[4]. Aussi, quand Polygnote peignit à Delphes le roi des Ethiopiens, Memnon, il ne jugea pas digne de son art de lui donner la couleur de sa race, mais il l'accompagna d'un enfant noir qui, seul, annonçait son origine. Le nègre est un être inférieur, laid, et l'on oppose volontiers, dans un vase à double tête, sa physionomie bestiale comme celle du satyre, au type idéal de la race hellénique[5]. On se contente de reproduire

[1] Sur le réalisme de la peinture de vases, surtout dans la représentation des êtres de condition inférieure, Tome II.

[2] Sur la représentation du nègre dans l'art grec : Stephani, Comptes rendus, 1866, p. 74 ; 1869, p. 129 ; 1880, p. 50 ; Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 474 (référ.) ; Reinach, *Antiquités nationales*, p. 212 (référ.) ; Loewenberg, *Die Aethiopien in der altclassischen Kunst*, 1861 ; Schneider, *Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. A. H. Kaisershauses*. III, 3-10, IV, p. 320 ; JOAI., 1904, VII, p. 197 ; 1906, IX, p. 321 sq. ; Schrader, *Ueber den Marmorkopf eines Negers, 60e Winckelmannspr.*, 1900 (REG., 1901, p. 467) ; MP., V, p. 216 ; IX, p. 144, note 3 (référ.) ; GBA., 1887, p. 332 (référ.) ; RA., 1888, II, p. 276 ; MAI., X, 1885, p. 395, etc.

[3] Il y avait à Athènes des esclaves nègres dès 500, JOAI., 1904, p. 200.

[4] Vases en tête de nègre, cf. note 2 ; alabastres au nègre, MAI., XIV, 1889, p. 41 ; XV, 1890, p. 243 ; Graindor, *Les vases au nègre*, Musée Belge, 1908, p. 1 sq. Le vase de Léagros remonte à 500, *60e Winckelmannspr.*, p. 11, fig. ; JOAI., 1906, p. 322, fig. 76.

[5] Ex. Walters, *History of ancient Pottery*, I, pl. XLVI.

ses traits en gros, parfois avec une tendance caricaturale, mais on ne cherche pas encore à noter les particularités de chaque individu [1].

Il faut attendre l'époque hellénistique pour voir paraître dans l'art le souci de l'exactitude ethnographique [2]. Les types conventionnels de jadis s'individualisent, deviennent de plus en plus réalistes (*fig.* 74).

Fig. 74.
Vase en forme de tête de nègre. Délos.

La belle tête de Lybien de Cyrène [3] n'a rien de caricatural : c'est l'individu substitué au type. Les négrillons abondent, car le réalisme hellénistique peut unir en eux, à la recherche ethnographique, celle du charme de l'enfance [4]. Musiciens ambulants, ils jouent d'un instrument, dans la pose déhanchée de leur race [5]; marchands forains, ils dorment accroupis devant leur étalage, leur singe favori sur l'épaule [6]; ils dansent [7], ou, petits esclaves domestiques, ils tiennent gravement devant eux un plateau [8].

[1] Sur la recherche ethnographique dans le théâtre d'Eschyle, REG., 1895, p. 113 sq.

[2] Le IVe siècle n'apporte que peu de progrès. Sans doute l'artiste a cherché à rendre le caractère ethnique de Mausole, mais le portrait du roi n'a pas encore la précision aiguë des œuvres ultérieures.

[3] Schrader date cette tête de 400, *60e Winckelmannspr.*, p. 10, fig. 11, p. 14-5, 17, 20 ; Stern, JOAI., 1904, p. 203, trouve cette date trop élevée.

[4] P. 387.

[5] Athènes, MAI., X, 1885, p. 385, note 2, pl. XII ; Cabinet des Médailles, Collignon, SG., II, p. 568.

[6] MAI., X, pl. XI ; nègre accroupi de Stuttgart, AA., 1890, p. 98, fig.

[7] Carmuntum, JOAI., IX, 1906, pl. III ; GBA., 1911, I, p. 259-60, fig.

[8] Négrillon de Tarragone, Paris, REA., VII, 1900, p. 131 sq. ; fig.; id., *Promenades archéologiques en Espagne*, p. 284 sq., pl. LII.

« Le négrillon de Tarragone est copié sur le vif, sans outrance ni parti pris. La tête est courte et large, grossie par l'abondance des cheveux crépus; le nez est gros, fortement épaté, plus large que long; les lèvres sont charnues et proéminentes, les yeux étroits, à fleur de tête, les oreilles bouffies. Tout le torse, épaules, reins et poitrine, est assez ample et nourri de muscles; les cuisses ont des saillies rondes et fermes; au contraire, le bas des jambes, les mollets et les chevilles sont d'une gracilité sèche, en désaccord avec le haut des membres, détail de conformation qu'on remarque souvent dans les races d'Afrique. Mais ce qui attire surtout l'attention, c'est la proéminence du ventre rond et bombé, séparé par un pli net et dur du bas-ventre très aplati. Voilà, rendu aux dépens de la grâce et de la beauté, un nouveau trait d'observation et de nature.... Je connais peu d'œuvres aussi sincères, d'une observation aussi fine sans subtilité et d'une exécution aussi franche.... »[1].

Sur la physionomie, on peut même discerner le sexe du jeune nègre et, dans la petite tête en terre cuite de Priène, un connaisseur a reconnu sans hésiter une jeune fille[2]. Le négrillon, devenu adulte, continue son métier de bateleur et jongle sur le dos d'un crocodile[3]; il peut être portefaix et se retourne irrité contre un de ses camarades en lui faisant le geste de la « fica »[4]. Avec les prisonniers vêtus de tabliers de peau, les bras liés au dos[5], nous évoquons les lointaines expéditions en Afrique.

L'*Asiatique* ne se distinguait que par son costume[6]. Si le bonnet phrygien permet seul de reconnaître un Perse

[1] Paris, *l. c.*

[2] Wiegand, *Priene*, p. 359, fig. 440; *60e Winckelmannspr.*, p. 23, fig.

[3] Collignon, SG., II, p. 568.

[4] Weimar, Musée Gœthe, JDAI., 1897, p. 49; REG., 1897, p. 366; ABSA., V, 1903-4, p. 107, D. 10.

[5] AA., 1904, p. 110. — Liste de représentations de nègres hellénistiques, Wace, ABSA., X, 1903-4, p. 107, E. Cf. encore Marshall, bronze du Brit. Mus., JHS., 1909, p. 163, fig. 16; v. Bissing, *Mitteilungen aus meiner Sammlung, Kopf eines Libyers*, MAI., 1909, p. 29, pl. I, etc.

[6] Toutefois la peinture de vases du Ve siècle s'efforçait déjà de caractériser ses traits. Vase de Douris, porte-étendard perse, Pottier, *Douris*, p. 105, fig. 20; coupe de la collection Faina, Orviéto, JDAI., 1888, p. 139, pl. 4; lécythe, MAI., XXIII, p. 405.

dans le personnage agenouillé du Vatican[1], comme si l'art pergaménien restait encore attaché à l'ancienne convention classique[2], du moins les figures de Perses du Musée des Thermes et de la mosaïque de Naples[3] sont d'un réalisme ethnographique parfait.

A côté de l'Asiatique et du nègre, que l'art grec connaissait depuis longtemps déjà, mais dont il ne voulait pas rendre avec fidélité les traits, paraît maintenant une création nouvelle, celle du *Gaulois*. Les Galates, qui avaient terrifié le monde grec, jouent dans l'art hellénistique le même rôle que les Perses dans celui du Ve : en célébrant la valeur de ceux qu'ils avaient vaincus, en montrant leur force inculte, les Attalides, qui les immortalisèrent dans leurs ex-voto, glorifiaient d'autant leur propre courage et rappelaient qu'eux aussi avaient délivré la Grèce du Barbare[4]. Ce thème du Gaulois fut traité à maintes reprises depuis le IIIe siècle jusqu'au déclin de l'art grec[5], et, suivant les artistes, les caractères ethniques du barbare furent indiqués sobrement ou au contraire avec un réalisme brutal. M. Leroux distingue au moins quatre tendances qui ne sont pas nées uniquement dans les ateliers pergaméniens, mais dans toute la Grèce orientale[6]. A côté des visages presque impersonnels des combattants de l'ex-voto d'Attale sur l'Acropole d'Athènes[7], les visages farouches, dans le

[1] Ex-voto d'Attale. M. Reinach estime que sa nudité totale est curieuse pour un Asiatique, et que ce pourrait n'être pas un Perse, RA., 1889, I, p. 14, note 3 ; Collignon, SG., II, p. 508, note 2.

[2] Collignon, *Pergame*, p. 210 ; sur les différentes statues de Perses de cet ex-voto, *ibid.* ; SG., II, p. 508.

[3] Tome I, p. 402 ; Lange, *Menschliche Gestalt*, pl. XXIV, fig. 34.

[4] Ujfalvy, A., 1900, p. 23, 192, étudie le type perse d'après les monuments. — Sur les représentations d'Indiens, Graeven, *Der Inderkampf des Dionysos auf Elfenbeinsculpturen*, JOAI., IV, p. 126 sq. ; id., *Die Darstellung der Inder*, JDAI., 1900, p. 195 (A., 1901, p. 473).

[5] Bienkowski, *Die Darstellung der Gallier in der hellenistischen Kunst*, 1908.

[6] BCH., 1910, p. 500.

[7] La tête idéale de Délos, que M. Leroux continue à croire celle d'un barbare, *ibid.*, p. 494, pourrait bien être celle d'un géant, Deonna,

groupe du temple d'Athéna Polias à Pergame, sont traités avec un souci scrupuleux de la vérité ethnographique [1] ; une tendance à l'exagération pathétique s'y ajoute dans la tête de Gizeh [2], et la petite tête trouvée en 1905 à Délos, dénote un caractère singulier de laideur et de bestialité [3].

En résumé, le goût croissant du réalisme a introduit ici encore de notables modifications et poussé l'artiste à une représentation plus fidèle de la race [4]. Ce n'est pas à Alexandrie seulement, où se pressaient les peuples d'origines diverses, que les artistes ont appris à mieux saisir les différences qui caractérisent les types ethniques et, parmi chaque type étranger, les divergences qui séparent les individus. La thèse de Schreiber [5] est trop exclusive. L'art de l'Asie Mineure a aimé, lui aussi, non seulement les physionomies douloureuses des Gaulois, mais les visages drolatiques des nègres [6], tout comme Alexandrie ne se limita pas à la représentation de la race nègre,

RA., 1910, I, p. 341 sq. On sait que les géants hellénistiques, les satyres, ont souvent l'apparence des Gaulois, MRI., 1905, p. 122, note 1 ; RA., 1910, I, p. 342. Il est en tout cas prouvé que la tête ne s'adapte pas sur le corps du guerrier de Délos, Leroux, *Le guerrier de Délos*, BCH., 1910, p. 478 sq.

[1] Bonnes reproductions des têtes des Gaulois Ludovisi et du Capitole, dans Schreiber, *Der Gallierkopf des Museums in Gize bei Kairo*, fig. 3-6.

[2] Schreiber, *op. l.*, pl. Cette tête proviendrait peut-être d'un monument commémorant la révolte des mercenaires gaulois de Ptolémée Philadelphe, en 277, A.-J. Reinach, RA., 1909, II, p. 448.

[3] Leroux, BCH., 1910, p. 497-8, fig. 6-7. — Sur la chronologie respective de ces tendances réalistes et idéalistes, Deonna, RA., 1910, I, p. 342, note 1.

[4] Outre les références précédemment données, on consultera : Bienkowski, *De simulacris barbarorum gentium* ; Zahn, *Darstellungen der Barbaren* (cf. MAI., XXIII, p. 49). Hartwig demandait une monographie des représentations de barbares dans l'art grec, *Meisterschalen*, p. 514.

[5] MAI., 1885, p. 392, 395 ; JOAI., 1905, p. 324 ; MP., IV, p. 216-7 ; ABSA., X, 1903-4, p. 108. — Schreiber pense que ce goût supposé des alexandrins pour les types ethnographiques serait une survivance de l'art égyptien, et Stern, JOAI., 1904, p. 200, admet cette opinion, qui me paraît erronée.

[6] Ex. tête de Priène, ci-dessus, p. 400.

mais sculpta des statues de Gaulois [1]. Il s'agit d'une tendance générale de l'art hellénistique, qu'on aurait tort de localiser dans une région plus que dans une autre [2].

* * *

Nous connaissons suffisamment les idées nouvelles de l'art chrétien du XVe siècle pour prévoir qu'il s'intéressera lui aussi aux races étrangères, alors qu'il les négligeait au temps de l'idéalisme. L'artiste avait l'occasion d'introduire le nègre dans les scènes de l'Adoration des Mages. « Le premier des Mages, dit le Pseudo-Bède, fut Melchior, un vieillard avec de longs cheveux blancs et une longue barbe... C'est lui qui offrit l'or, symbole de la royauté divine. Le second, nommé Gaspar, jeune et imberbe, le teint coloré, honora Jésus en lui présentant l'encens, offrande qui manifestait sa divinité. Le troisième, nommé Balthazar, le teint brun (fuscus), portant toute sa barbe..., témoigna, en offrant la myrrhe, que le fils de l'homme devait mourir... » [3]. Mais, de même que Polygnote donnait au roi Memnon le teint clair d'un Grec, de même les artistes du XIIIe et du XIVe siècles se refusent à donner au roi Balthazar l'aspect d'un nègre, et ne s'y décident qu'au XVe siècle [4]. Car à ce moment « un dernier facteur, dont l'origine serait également facile à expliquer par des causes historiques, vient encore exercer sur la peinture du temps une influence sensible : c'est la tendance à l'orientalisme. On la remarque dans beaucoup de miniatures, et même dans les tableaux où les costumes

[1] Ci-dessus, p. 399. Sur les Gaulois en Egypte, RA., 1909, II, p. 438.

[2] Tome I, p. 152. M. A.-J. Reinach attribue encore les types ethnographiques réalistes à l'art alexandrin, et les types idéalistes à l'art pergaménien, RA., 1909, II, p. 438.

[3] Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 251-2.

[4] *Ibid.*, p. 252.

et les turbans, et jusqu'aux types ethniques des populations d'Afrique et d'Asie, sont reproduits avec une fidélité parfois surprenante »[1]. Dans la Grèce antique, les conquêtes d'Alexandre avaient rompu les barrières qui séparaient les Grecs des Orientaux ; les mêmes causes politiques, jointes aux mêmes tendances nouvelles de l'art, amènent à l'époque de la Renaissance des résultats analogues.

Fig. 75.
Fontaine du Gänsemännchen, Nüremberg.

* * *

Tout intéresse maintenant. Les Grecs hellénistiques étudient avec curiosité *les humbles*. Le poète chante leur vie monotone et leurs durs travaux[2], et l'art multiplie ces images idylliques de pêcheurs, vieux ou jeunes[3], de paysans[4], d'esclaves[5], de bergers[6], de marchands ambu-

[1] Michel, HA., III, p. 142.

[2] Théocrite, idylle XXI. Cf. l'imitation de Richepin, *La mer*. Etude moderne d'après l'antique.

[3] Vieux pêcheur du Vatican, Brunn-Bruckmann, pl. 164 ; petit pêcheur dormant, Amelung, *Musée Chiaramonti*, p. 499, n° 287.

[4] Vieille paysanne conduisant son agneau au marché *(fig. 76)*.

[5] Esclave à la lanterne, RA., 1902, I, p. 392 ; AJA., 1902, p. 480.

[6] Berger vêtu d'une peau de mouton, hélant son camarade, bronze, GBA., 1903, I, p. 125, fig.

lants[1], de gamins des rues[2]. Beaucoup de ces monuments sont romains, mais l'origine du genre remonte à l'époque hellénistique[3]. N'avons-nous pas vu de même que l'homme du Quattrocento se plaît aux scènes de la vie familière, décrit les mœurs du peuple, des campagnards[4]? Voici qu'à Nüremberg — je ne citerai que cet exemple — Pancraz Labenwoff (1492-1563) décore la fontaine du « Gänsemännchen », d'un paysan au réalisme savoureux, tenant une oie grasse sous chaque bras[5] *(fig. 75)*, comme la vieille paysanne du Capitole portait son agneau *(fig. 76)*.

Fig. 76.
Vieille paysanne portant un agneau.
Rome, Capitole.

[1] Terre cuite de Pergame (?), Rayet, *Monuments de l'art antique*, pl. 88, nº 3; Pottier, *Statuettes de terre cuite*, p. 173.

[2] Terre cuite de Priène, dans l'attitude du Spinario, Tome I, p. 326.

[3] Helbig, *Campanische Wandmalerei*, p. 199, 204; Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 143, 147-9; id., *Statuettes de terre cuite*, p. 171; MRI., 1904, p. 6. — Cette série a été étudiée par Wace, ABSA., 1902-3, p. 226; 1903-4, p. 103 sq.; Cultrera, *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, I, p. 57 sq. Sur l'origine dite alexandrine, tome I, p. 147 sq.

[4] P. 325.

[5] Réau, *Peter Vischer*, p. 145, pl. 23.

*
* *

Nous avons vu, à partir de l'époque hellénistique, les *scènes d'histoire* se développer [1], que l'art classique déguisait sous le mythe [2]. En Italie, le premier grand peintre de batailles n'est-il pas Paolo Uccello [3], et ses mêlées de chevaux qui se cabrent, d'armures qui s'entrechoquent, ne rappellent-elles pas celles de la mosaïque de Naples [4], où apparaît aussi un motif devenu familier aux artistes de la Renaissance, celui du cheval vu de dos [5]? Les scènes de l'histoire nationale et contemporaine, encore peu nombreuses à l'âge d'or de la Renaissance, deviennent plus fréquentes au XVIe siècle [6], et l'on songe aux compositions historiques de Rome, inspirées par l'art hellénistique [7]. Dès lors *la foule* envahit les reliefs et les peintures, avec ses perspectives savantes [8], comme jadis il fallait attendre l'art des diadoques pour la voir rendue avec habileté [9].

*
* *

Descendons d'un degré l'échelle des êtres. Le naturalisme hellénistique avait su observer les formes et les atti-

[1] P. 86, 107.

[2] P. 247.

[3] Michel, HA., III, 2, p. 633; sur la représentation des batailles dans l'art, tome I, p. 95.

[4] Tome I, p. 402.

[5] Sur ce motif, ci-dessous, p. 436, 441, 442.

[6] Muntz, HA., III, p. 130.

[7] Courbaud, *Bas-relief romain à représentations historiques*, etc.

[8] Les personnages inutiles se multiplient; ils paradent au premier plan, et, indifférents au drame où ils figurent, ils regardent au dehors, quêtant l'attention du public, Bayet, *Giotto*, p. 54; GBA., 1899, II, p. 408 sq.

[9] P. 87.

tudes des *animaux* avec une vérité nouvelle [1], et retrouver, malgré l'écart chronologique, le naturalisme minoen. Sans doute, les sculpteurs des cathédrales du XIIIe siècle n'ont pas ignoré l'animal; ils ont aimé à tailler les écureuils, les corbeaux, les poulets, toutes les bêtes des champs et des bois, aussi bien que les bêtes monstrueuses [2]; mais, s'ils les reproduisent d'après nature, ils en synthétisent toujours les formes, suivant l'esprit idéaliste de leur époque, comme le faisaient les animaliers du Ve siècle grec [3]. Le XVe siècle introduisit une précision tout hellénistique [4]. Pisanello cisèle une tête de cheval « avec un réalisme si rigoureux qu'on y devine un *portrait* », et c'est son talent d'animalier surtout qui fit sa renommée [5].

* * *

Un degré plus bas encore : ce sont les *natures mortes*, car le réalisme, après avoir représenté l'homme sous tous ses aspects, puis l'animal, s'attaque aussi, à partir de l'époque d'Alexandre, aux objets inanimés [6]. Des épigrammes décrivent des fruits, des objets divers. A Pergame, un mosaïste, Sosos, avait exécuté « l'asarôtos oecos », les reliefs d'un repas qui paraissaient avoir été laissés par négarde sur le plancher [7]; sur les reliefs de la balustrade du temple d'Athéna Polias, les armes réunies en trophées formaient seules le décor, qu'animaient jadis les Nikés du

[1] P. 81 ; Helbig, *op. l.*, p. 309 sq.

[2] Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle*, p. 73 sq.

[3] P. 80.

[4] Muntz, HA., III, p. 135.

[5] Michel, HA., IV, 1, p. 142, 146 ; de Foville, *Pisanello et les médailleurs italiens*, p. 28, 35. — Lefebvre des Noettes, Verrocchio et l'anatomie du cheval, *Rev. de l'art anc. et mod.*, 1909, 2, p. 286 sq.

[6] Helbig, *op. l.*, p. 312 sq. Il y a sans doute des exemples isolés dans l'art antérieur, surtout dans la peinture de vases, mais ce n'est qu'à partir de cette époque que ces sujets constituent un genre spécial.

[7] DA., s. v. Musivum opus, p. 2097, 2101, note 2.

temple de l'Acropole [1]. A Rome ce genre se développa; Possis avait modelé des fruits qu'on ne pouvait distinguer des fruits naturels [2], et les peintures de Pompéi abondent en natures mortes. Or, précisément, ce n'est guère qu'à partir du XVe siècle que ce genre prend naissance dans l'art chrétien [3].

* * *

Le *sentiment de la nature*, pendant longtemps étouffé par le culte de l'homme idéal, s'était réveillé à l'époque hellénistique [4], et le détail pittoresque, le paysage, avaient fait leur apparition dans l'art.

M. Courbaud est d'avis qu'« il n'y a aucune comparaison à faire avec ce qui s'est passé dans des temps plus voisins de nous, lorsque pendant la première Renaissance, au début du XVe siècle, Lorenzo Ghiberti ciselait les deux célèbres portes du Baptistère de Florence » [5].... Je crois au contraire que le sentiment de la nature s'est développé graduellement dans l'art chrétien, suivant la même marche que dans l'antiquité. Si l'homme du Ve siècle bannit tout détail accidentel, l'homme du XIIIe, nous l'avons vu, élimine, lui aussi, le paysage, et le réduit aux mêmes éléments indispensables et schématiques qu'autrefois [6]. Il a souvent horreur de la nature, et les grands paysages sévères l'inquiètent. Dante est un alpiniste craintif; Pétrarque, qui fit pour son plaisir — chose rare à cette époque — l'ascension du Mont Ventoux, se croit perdu : il a le mal de montagne, et il voit les démons se précipiter sur lui

[1] Collignon, *Pergame*, p. 124.

[2] Peut-être qu'on les moulait, comme le font les céramistes péruviens, Hébert, *Quelques mots sur la technique des céramistes péruviens*. Journal Soc. Américanistes de Paris, 1902 ; cf. A., 1902, p. 658-9.

[3] Michel, HA., III, 1, p. 278, etc.

[4] P. 72.

[5] *Bas-relief romain à représentations historiques*, p. 209.

[6] P. 247.

pour le punir de sa témérité [1]. Dans l'antiquité, les Asiatiques aimaient la nature, et le roi Darius, dans sa campagne contre la Grèce, gravit en arrivant sur le territoire de Chalcédon la montagne sur laquelle s'élevait le temple de Zeus Urios, et de là contempla la vue sur le Bosphore. Mais on ne rapporte rien de tel de la part d'un Grec avant l'époque d'Alexandre, et vers 181 seulement, on trouve mentionnée l'ascension de l'Haemus par Philippe V de Macédoine. Apollonios de Rhodes fait gravir aux Argonautes le Dindymon, et célèbre le panorama que voient les aventuriers; ailleurs il décrit la vue que l'on a du haut de l'Olympe. Ce sont là, dans la littérature grecque, les plus anciennes descriptions de paysages lointains [2]. L'amour de la nature, l'admiration des paysages, et leur représentation dans l'art, sont en effet en étroite connexion avec le réalisme.

Mais il faut aussi noter que le sentiment de la nature est en raison inverse du développement de la civilisation. Dans les sociétés avancées, luxueuses, de l'époque hellénistique et des XVe-XVIe siècles, on désire revenir à ce que l'on n'a plus, à la simplicité ignorante; las des grandes villes, de leur existence bruyante et fiévreuse, on aspire au calme des champs, on envie les paysans, les bergers, et on dépeint leur vie besogneuse sous des couleurs d'idylle. On soupirera, avec Virgile :

> O fortunatos niminm, sua si bona norint
> Agricolas...

« C'est ainsi, aux temps modernes, que le Tasse et Guarini fleurirent dans l'Italie corrompue et vieillie du XVIe siècle, Racan et Segrais dans la société polie de notre XVIIe, Fontenelle et Lamotte au milieu de la préciosité renaissante de la petite cour de Sceaux, et qu'à la veille de l'écroulement de l'ancien régime, les bergeries de Marie-Antoinette charmaient tout le beau monde de

[1] *Histoire du paysage en France*, 1908, p. 52.
[2] Helbig, *Campanische Wandmalerei*, p. 278 sq.

Trianon ». Il en est de même dès l'antiquité, sous les Diadoques [1].

On comprend qu'avec le réalisme commençant apparaisse aussi, au XIVe siècle, un sentiment nouveau de la nature, qu'on a eu tort de localiser dans l'art flamand, puisque c'est une tendance générale [2]. Le paysage des miniatures a quelque chose d'encore conventionnel [3]; mais il devient de plus en plus réaliste et l'élément pittoresque en envahit le champ. « Le Maître des Heures de Boucicaut est un des plus hardis pionniers des doctrines nouvelles. S'il lui arrive de conserver encore en certains cas l'usage de fonds ornementaux, le plus souvent, il rompt complètement avec les vieilles traditions ; il aborde hardiment le paysage. Derrière les figures, il fait fuir de délicieuses échappées de vues empruntées à la nature; il s'efforce de laisser circuler l'air et la lumière ; il recherche la vérité pour le rendu des édifices introduits dans ses paysages, ou pour les vues d'intérieurs d'habitations dans lesquelles il place ses personnages [4] .. » L'interprétation fidèle de la nature règne en maîtresse dans les Très riches heures du Duc de Berry, qui, par leur naturalisme, « marquent une étape décisive franchie par l'art de la peinture [5] ». L'artiste sait maintenant observer des détails qu'il méconnaissait autrefois, les aspects changeants du ciel [6], le plus

[1] Courbaud, *op. l.*, p. 240 ; Gaultier, *Reflets d'histoire*, p. 124 ; Bénédite, *L'art au XIXe siècle*, p. 90.

[2] P. 282; Fierens-Gevaert, *La Renaissance septentrionale*, p. 3; sur le paysage cf. les références données p. 72, note 3 ; Bouchot, *Le paysage chez les Primitifs*, GBA., 1907, II, p. 456 sq. (Histoire du paysage en France, p. 1 sq.) ; Gillet, *Le paysage dans la miniature*, *Histoire du paysage en France*, p. 27 sq. — Ruskin, *Conférences sur l'architecture et la peinture*, trad. Commaerts, 1910, *Turner et son œuvre*, p. 121 sq. ; Bouyer, *Esquisse d'une théorie du paysage dans l'art*, Rev. d'Hist. contempor., 1890-1 ; id., *Le paysage dans l'art*, Paris, L'artiste, 1893 ; Wlassak, *Zur Psychologie der Landschaft*, Vierteljahr. f. wiss. Phil., 1892, p. 333 sq.

[3] Diehl, *Histoire du paysage en France*, p. 56 ; Michel, HA., III, 1, p. 128.

[4] Fin du XIVe s. Michel, HA., III, 1, p. 163.

[5] Vers 1416, *ibid.*, p. 167 ; Gillet, *op. l.*, p. 31 sq., 38 sq.

[6] Gillet, p. 32. Giotto ignorait encore les nuages ; son ciel est immaculé, Bayet, *Giotto*, p. 85.

ou moins de transparence de l'atmosphère [1], les effets de clair-obscur [2]. Dans ses peintures du palais communal de Sienne, Ambrogio Lorenzetti « abandonne toutes les subtilités et tous les symboles, pour ouvrir franchement, candidement, les yeux sur la nature et sur les hommes; et il réussit à nous raconter ce que personne avant lui n'avait songé à dire... Toute la vie de Sienne et du pays siennois passe devant nos yeux en scènes d'une fraîcheur charmante, moitié dans la ville et moitié dans les campagnes. Plus rien ne subsiste des tâtonnements et des simplifications gothiques; il semble que cent ans se soient écoulés depuis que Giotto essayait, aux fresques d'Assise, ces rudiments de paysage où déjà nous trouvions à nous réjouir [3] ». Le paysage est né, et tous les thèmes que suivront les paysagistes du XVe siècle sont déjà ébauchés par les maîtres du XIVe [4].

Au XVe la nature a décidément conquis sa place dans l'art [5], comme elle l'a conquise dans la littérature, dans le décor des villas, des jardins [6], et, dans l'œuvre de Jean Fouquet, elle trouve son expression la plus complète [7]. L'observation de plus en plus précise relève des effets de lumière inconnus jusqu'alors. Fouquet remarque que la nuit est bleue [8]; ainsi, à l'époque des diadoques,

[1] Gillet, *op. l.*, p. 36 sq.

[2] *Ibid.*, p. 37; perspective aérienne, recherches de l'atmosphère, etc. dans les Très riches heures du Duc de Berry, Bouchot, *Les primitifs français*, p. 233.

[3] Michel, HA., II, 2, p. 868 (1337-1339).

[4] Bouchot, *Histoire du paysage en France*, p. 23.

[5] L'abus du pittoresque conduira à des extravagances. Au commencement du XVIe siècle se crée en Allemagne un style bizarre qui emprunte ses éléments décoratifs aux arbres et aux fleurs (sächsischer Baumstyl). « L'exemple le plus curieux de cet excès est la fantastique chaire à prêcher de la cathédrale de Freiberg, près de Dresde, qui affecte la forme d'une gigantesque tulipe, dans le calice de laquelle le prédicateur monte par un escalier en imitation de troncs d'arbres », Réau, *Peter Vischer*, p. 82.

[6] Sur le paysage au XVIe siècle, Muntz, HA., III, p. 458 sq.; Burkhardt, *Culture de la Renaissance; Histoire du paysage en France*, p. 55 sq., Diehl, *Le paysage en Italie au XVe et au XVIe s.*

[7] *Histoire du paysage en France*, p. 43.

[8] *Ibid.*, p. 53; sur le rôle de la lumière, p. 61.

Chérémon célébrait comme un peintre les reflets que la lumière de la lune répand sur les membres nus des jeunes filles endormies ; Apollonios de Rhodes décrivait l'éclat des astres, les reflets de la lune sur le corps délicat d'Hylas, le scintillement des rayons du soleil réfléchis par un bassin plein d'eau ; Théocrite peignait les cailloux qui, au fond de la source des Bébryces, luisent comme du cristal ou de l'argent [1]. Le sculpteur veut rivaliser avec le peintre [2] ; Ghiberti, puis Antonio Rossellino, Andrea della Robbia, introduisent dans le relief, le paysage, la perspective, et l'abondance des détails pittoresques [3]. Il me semble, en regardant le relief de la Nativité, par Rossellino, dans la chapelle de Monte Oliveto [4], voir un relief pittoresque de l'époque hellénistique : de part et d'autre les rochers abrupts s'élèvent et surplombent, où sont assis dans le lointain des jeunes gens nus, où paissent des vaches et des brebis parmi de légers feuillages ; les uns sont des dieux de la montagne païenne ou des bergers antiques, les autres sont des bergers chrétiens ; les dénominations seules changent, la conception du relief est la même.

Mais, dans l'antiquité comme au XVe siècle, le paysage n'est pas étudié pour lui-même, et, tout réaliste qu'il soit, il n'est encore qu'un cadre où se meuvent les figures ; il manque souvent de sincérité, il est livresque. La nature de Sannazar est « une nature léchée, soignée, pomponnée, émondée, sarclée et ratissée comme un parc de jardin royal et propre à satisfaire le rêve champêtre d'un monde de cour... » ; on y voit « des bergers mélodieux, suaves, aux attitudes nobles et aux expressions choisies, qui chantent sur le luth, improvisent des vers... » [5]. C'est la nature hellénistique et gréco-romaine, celle que chante Théocrite [6], que l'on aime douce, tran-

[1] Helbig, *op. l.*, p. 213.

[2] Influence de la peinture sur la plastique, p. 423 sq.

[3] Michel, HA., IV, 1, p. 104, 124. Toutefois Botticelli disait encore que l'étude du paysage est tout à fait inutile. Diehl, *Botticelli*, p. 123.

[4] *Ibid.*, p. 105, fig. 76.

[5] Monnier, *Le Quattrocento*, II, p. 400 ; Muntz, HA., III, p. 607.

[6] Croiset, *op. l.*, V, p. 193.

quille, arrangée par l'homme, et trahissant partout son œuvre, même quand il n'apparaît pas, ce qui est rare. Elle en est toujours le complément, elle en reflète la personnalité, elle est un fond, une sorte de décor au milieu duquel se meuvent les acteurs. On cherche à établir une harmonie intime entre le paysage et la figure; Vinci créera un paysage de rêve, animé des mêmes pensées que ses personnages [1]. Le romantisme hellénistique comprenait déjà qu' « un paysage est un état d'âme » [2], et, dans sa recherche des sentiments douloureux [3], il pensait souvent que « la nature n'est intéressante que débile et navrée », et qu' « au fond, la beauté d'un paysage est faite de mélancolie » [4]. Dans l'idylle, dans le roman d'amour, dans les épigrammes de Nikias, de Léonidas de Tarente, de Satyros, de Ménalcas, ce n'est plus la nature inerte que l'on célèbre, mais les rapports intimes de la nature avec l'homme. Dans la Cydippé de Callimaque, Acontios se rend à la campagne pour pleurer son mal d'amour. Dans les poésies de Bion, les arbres, les fleurs, les montagnes pleurent la mort d'Adonis; dans la complainte sur la mort du poète, la nature entière est sommée d'unir ses larmes à celles de ceux qui le pleurent, et de tristesse les arbres laissent tomber leurs fruits, les fleurs se flétrissent [5].

*
* *

L'artiste hellénistique, épris de réalisme, n'est plus aussi soucieux que jadis de l'eurythmie des mouvements, mais cherche avant tout à rendre, dans la statue qu'il taille ou qu'il fond, un riche jeu de muscles scrupuleusement observé, que les *études anatomiques* de son temps lui ont appris à connaître [6], et, dans bien des cas, le sujet

[1] *Histoire du paysage en France*, p. 62, 65.
[2] Amiel.
[3] P. 352.
[4] Huysmans, *Croquis parisiens* (2e éd. 1905), p. 83.
[5] Helbig, *op. l.*, p. 282 sq.; Courbaud, *op. l.*, p. 237.
[6] P. 99.

qu'il choisit n'est plus qu'un prétexte à faire preuve de sa science. A voir le corps de Marsyas attaché à l'arbre de son supplice, on comprend que le sculpteur ne compatissait guère aux souffrances du Silène, mais qu'il était épris de « cette ossature si curieusement indiquée sous la peau », et qu'il a conçu son œuvre comme « un vrai morceau de bravoure »[1] On a souvent reproché au lutteur Borghèse d'avoir l'air d'un écorché, d'être bien plus un modèle anatomique qu'une œuvre d'art[2]; on sent que la musculature de l'athlète, desséchée au soleil et au grand air, est devenue comme une cuirasse où chaque détail est buriné, que l'attitude violente est calculée en vue de faire jouer tous les muscles, et cette précision commence à devenir trop réfléchie, trop savante, un peu ennuyeuse même par son excès d'exactitude[3]. Les muscles se gonflent, forment de vraies montagnes[4]. Au Ve et au IVe siècle, Héraklès était un homme robuste, mais sans exagération ; il devient un athlète de foire dans la statue Farnèse, et cette enflure n'est pas un caractère romain, mais bien hellénistique, dont on trouve de nombreux exemples déjà dans la frise de Pergame[5]. M. Collignon remarque avec raison que cette anatomie déclamatoire correspond à l'éloquence ampoulée des rhéteurs, à l'asianisme[6];

[1] Collignon, SG., II, p. 546.

[2] Gardner, *Handbook of greek Sculpture*, p. 476 ; M. S. Reinach trouve que ce reproche est exagéré, *Recueil de Têtes*, p. 176, note 1. On l'a aussi adressé au guerrier de Délos, MAI., XV, p. 193.

[3] Comparer par exemple la musculature du pied de l'Agias (IVe siècle) avec celle du pied de l'Apoxyomenos (pour M. Gardner, œuvre hellénistique), beaucoup plus savante, JHS., 1905, p. 237, fig. 1-2 : celle du pied praxitélien (Hermès d'Olympie, Bulle, SM., p. 57, fig. 21-2), avec le pied hellénistique (Furtwängler, *Beschreib. d. Glyp.*, p. 234, 294).

[4] M. Della Seta croit que cette exagération de la musculature ne provient pas d'une étude trop exacte de l'anatomie, mais du désir de rendre par des ombres et des lumières la vie mobile de la surface du corps, *Genesi dello Scorcio*, p. 110.

[5] Cultrera, *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, p. 128-9.

[6] Collignon, *Pergame*, p. 215, 219 ; Bulle, SM., p. 76 : « Man könnte den pergamenischen Fries mit der rauschenden Musik eines Orchesters vergleichen, bei dem, unter der mächtigen betäubenden Massenwirkung alle feinere Stimmung verloren geht ».

comme cette dernière, elle devient une science d'école, et tombe dans les recettes d'ateliers, la vide routine[1]. Ingres reprochait à ses élèves de se servir d'un écorché : « Vous voulez, je le vois bien, vous habituer à la science, en venir à savoir par cœur la nature ; vous étudiez aujourd'hui pour vous dispenser d'étudier plus tard... Vous y perdez le respect religieux de la nature, la première qualité du peintre et la plus précieuse, la naïveté »[2]. Les œuvres hellénistiques n'ont plus la fraîcheur sincère des sculptures du Ve siècle, du temps où l'artiste ne connaissait l'anatomie que par le modèle vivant qu'il voyait s'exercer librement dans la palestre ou le stade.

* * *

De tout temps, l'art grec avait connu la représentation des anomalies et des difformités du corps humain[3] ; le céramiste mycénien peignait déjà des pygmées[4] ; au VIe siècle, Héphaistos montrait son pied tordu[5], les Satyres étaient caricaturés[6], et les figurines de terre cuite reproduisaient des types grotesques[7]. Il semble maintenant que l'artiste hellénistique éprouve un certain plaisir à rendre

[1] Bulle, *op. l.*, p. 77. Malgré son admiration pour le Laocoon, Winckelmann reconnaît que la musculature y est outrée : « Dans le Laocoon, le mouvement de ces muscles est porté au delà du vrai, et à peu près jusqu'à l'impossible ». HA., trad., 1802, I, p. 390.

[2] Blanc, *Grammaire des arts du dessin* (3), p. 393.

[3] Le penchant à la caricature est commun à tous les primitifs, ainsi qu'aux enfants, A., 1908, p. 394 sq. ; dans l'art des chasseurs de rennes, *ibid.*, p. 394, note 2 ; Hoernes, *op. l.*, p. 41 ; dans l'Egypte préhistorique, A.-J. Reinach, *L'Egypte préhistorique*, p. 35.

[4] Vase de Cappadoce de style mycénien, tome I, p. 306, note 2.

[5] MRI., 1888, p. 167 ; MAI., XIX, p. 512 ; Heuzey, *Figurines de terre cuite*, p. 11.

[6] MAI., XIV, p. 345 ; satyres à jambes de bois, aveugles, bossus, Tome I, p. 211, note 2.

[7] Sur la caricature et les grotesques en Grèce, Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 476 sq. ; REG., 1894, p. 371, note 1 (référ.). Vases du Cabirion, MAI., XIII, p. 421 sq. ; XIX, p. 348 sq. ; caricatures animales, MRI., 1890, p. 6 sq.

les traits humains les plus laids et les plus repoussants, dans les statuettes de terre cuite ou de bronze qui abondent [1]. L'étude de la *laideur*, voilà un de ses nouveaux domaines [2]. La vieillesse aux traits desséchés et ridés ne contente pas sa curiosité ; il regarde d'un œil savant les corps dont le développement fut anormal, ou qui fut déjeté par la maladie : « dos voûtés, jambes maigres et cagneuses, cages thoraciques déformées, poitrines décharnées aux côtes saillantes, ventres bedonnants ou gonflés par l'hydropisie, toutes les misères corporelles et intellectuelles s'étalent là... C'est la Cour des Miracles de l'antiquité, et rien ne peut mieux montrer jusqu'à quelle outrance l'art grec avait porté le goût du réalisme » [3]. On observe avec une précision impitoyable toutes les infirmités et tares du corps humain, et on les traduit avec une fidélité telle que les médecins modernes peuvent les reconnaître à première vue [4]. Nul doute que le développement des connaissances médicales et anatomiques de l'époque ne soit pour beaucoup dans l'aspect nouveau [5] que revêtent ces figurines caricaturales. On notera maintenant avec scrupule le moindre détail, par exemple la verrue sur la cuisse gauche d'un Satyre [6], ou sur la joue droite d'un portrait [7]. Mais souvent, devant ces images trop fidèles de

[1] Caricatures peu nombreuses encore à Tanagra, Lechat, *Tanagra*, p. 41 ; Pottier-Reinach, *op. l.*, p. 476 sq. (référ.) ; Wace, *Grotesque and the Evil eye*, ABSA., X, p. 103 sq. ; IX, p. 226 sq. ; MAI., X, p. 392 sq. ; MRI., 1904, p. 6 sq. ; Pottier, *Diphilos*, p. 79, 80, 95-6. Cette mode n'est pas spécialement alexandrine, comme on l'a cru, mais générale à cette époque, Tome I, p. 148 sq. Discussion, Wace, *l. c.*

[2] Bulle, SM., p. 72.

[3] Pottier, *Diphilos*, p. 95. Cf. Tome I, p. 213.

[4] Tome I, p. 211.

[5] Toutefois, les peintres de vases du Ve siècle, toujours en avance sur la plastique (Tome II), savaient déjà donner à leurs grotesques des formes très réalistes et saisies sur le vif, Pottier, CV., III, p. 1627.

[6] Satyre portant un enfant, Vatican, Amelung, *Vatikan*, I, p. 43, n° 29 ; tête de Satyre du Musée de Genève, deux verrues sur le front, Deonna, *Nos anciens et leurs œuvres*, 1909, p. 17, fig. 9.

[7] Portrait romain, Amelung, *op. l.*, I, p. 79 ; verrue sur le menton, Furtwängler, *Beschreib.*, p. 320, n° 309 ; front et joues couverts de verrues, tête de lutteur syrien, ancienne collection Dutuit, GBA., 1903, I, p. 127.

la laideur, le rire disparaît ; « le comique est vite douloureux quand il est humain[1] » ; on éprouve la même impression qu'à la vue des scènes de bain de Daumier, exhibitions de ce que les abus de toute sorte ont réussi à faire du corps humain[2]. « Toute laideur nous fait souvenir de la beauté[3] » : on songe avec regret aux belles et calmes images du Ve siècle idéaliste...

* * *

On a dit que deux tendances se partagent toute la sculpture italienne de la Renaissance. L'une, éprise de grâce et de douceur, aimable et souriante, aboutit aux maîtres un peu maniérés de la seconde moitié du XVe siècle[4] ; l'autre, supprimant toute anecdote et tout décor pittoresque, concentrant son intérêt dans la forme humaine qu'elle veut robuste et dramatique, aboutit à Michel-Ange[5]. La première correspond, dans l'art grec, aux sentiments de tendresse voluptueuse qui se manifestent dans les œuvres praxitéliennes de l'époque hellénistique[6] ; la seconde, aux recherches anatomiques que nous venons d'étudier et que trahissent, entre autres, les marbres de Pergame aux corps musclés comme ceux de Michel-Ange[7].

L'homme de la Renaissance retrouve l'amour que le Grec éprouvait à la vue d'un beau corps. Si Charmide était « admirable pour la taille et la beauté... et si tous le contemplaient comme la statue d'un dieu », Pallas

[1] Anatole France, *Jardin d'Epicure* (12), p. 39 ; Gaultier, *Le rire et la caricature*, p. 42, 48, 173.
[2] Gaultier, *op. l.*, p. 13.
[3] Blanc, *Grammaire des arts du dessin* (3), p. 32.
[4] P. 368.
[5] Michel, HA., III, 2, p. 546.
[6] P. 355.
[7] Sur cette comparaison, p. 15.

Strozzi, dit Vespasiano, « était si beau, que qui ne l'aurait pas connu autrement, seulement à le voir, aurait reconnu que c'était Messer Pallas »[1].

Déjà le Jonas de l'ambon de Sessa[2] était « modelé comme un antique et musclé comme un athlète »[3], et, dans le Jugement dernier de la chaire du Baptistère, à Pise, « les académies savantes et fortes sont devenues légion »[4]. Mais les formes y étaient schématisées, synthétisées, comme au Ve siècle grec, et de tels exemples n'étaient que des exceptions. Avec un soin inconnu aux maîtres des siècles précédents, on étudie au XVe siècle la musculature, on se passionne pour les recherches anatomiques qui permettent à l'artiste de connaître, jusque dans le moindre détail, les rouages de la machine humaine[5]. Dans la seconde moitié du XVe siècle, Antonio Pollaiuolo fut un des premiers grands artistes de la Renaissance pour qui l'étude de l'anatomie devint, comme pour les artistes hellénistiques, le souci prédominant[6]. « Il entendit le nu de façon plus moderne que n'avaient fait les autres maîtres avant lui et écorcha moult cadavres pour voir leur anatomie en dessous et fut le premier à montrer le moyen de chercher les muscles, selon la forme et l'ordre qu'ils ont dans les figures »[7]. Dès lors, peintres et sculpteurs sont aussi des anatomistes, chez qui l'amour de la science va jusqu'à vaincre l'amour paternel[8], et pour qui « l'alpha et l'oméga de tout art, c'est de savoir dessiner

[1] Monnier, *Quattrocento*, I, p. 143 ; sur l'idéal grec, Taine, *Philosophie de l'art* (8), II, p. 189, 226 sq. ; Deonna, *Apollons archaïques*, p. 23, 28 ; Hoeber, *Dorischer Schönheitskultus*, Zeitung für Litteratur, Kunst und Wissenschaft, 1910, no 14 ; sur l'amour du corps humain au XVe siècle, Taine, *op. l.*, I, p. 226 sq., 231 ; II, p. 35.

[2] P. 171, note 2.

[3] Michel, HA., I, 2, p. 686 ; II, 2, p. 579.

[4] *Ibid.*, II, 2, p. 579.

[5] Muntz, HA., II, p. 48, 163 ; Mesnil, *L'éducation des peintres florentins au XVe siècle*. Revue des Idées, 1910, p. 195 sq.

[6] Michel, HA., III, 2, p. 673 ; IV, 1, p. 135.

[7] *Ibid.*, III, 2, p. 676.

[8] Cf. l'anecdote de Signorelli, Muntz, HA., II, p. 710.

un homme et une femme nus »[1]. Les nus souvent conventionnels d'autrefois font place à un réalisme aigu ; et de même que la musculature forte des Gaulois, des Satyres et des Géants pergaméniens paraissait inculte, et s'opposait à celle des corps eurythmiques des Grecs développée par les exercices de la gymnastique[2], de même van Eyck a copié sur le vif la musculature de son Adam et de son Eve, que l'on sent déformée par les habits, par le travail, et qui n'a plus rien de l'idéalisme du XIIIe siècle[3].

Mais l'artiste de la Renaissance a commis les mêmes erreurs que l'artiste grec. Ce qui n'était d'abord qu'un moyen est devenu, dans la suite, un but ; on ne voit bientôt dans les corps nus qu'un prétexte à rendre de difficiles problèmes anatomiques[4], et certaines attitudes qu'affectionnent les maîtres du XVIe siècle relèvent plutôt du domaine de la science que du domaine de l'art[5]. Michel-Ange donne à ses corps des anatomies parfaites, mais, dans son Jugement dernier, on sent qu'il n'a plus, comme ses prédécesseurs du XIIIe siècle, l'unique intention d'émouvoir le public ; dans cette scène terrible, il cherche avant tout à multiplier les attitudes tourmentées propres à faire valoir le jeu des muscles. Léonard de Vinci s'efforce de prévenir l'artiste de cette erreur : « Peintre anatomiste, veille bien que ton excessive connaissance des os, des tendons et des muscles ne fasse pas de toi un pédant à force de faire montre de ton savoir sur ce point »[6]. Le génie de Michel-Ange sut éviter ce pédantisme qui gâte trop souvent l'œuvre de ses successeurs.

[1] Cellini. « Tu auras du plaisir à dessiner les vertèbres, car elles sont magnifiques ; tu dessineras alors l'os qui est placé entre les deux hanches, car il est très beau ». Cf. Taine, *op. l.* (8), II, p. 319-20.

[2] JHS., III, p. 330-1.

[3] Fierens-Gevaert, *La Renaissance septentrionale*, p. 201-2 ; Hourticq, *La peinture des origines au XVIe siècle*, p. 152 : « Ces gestes étriqués, ces bras serrés gauchement, ces muscles pauvres et ces chairs pâles, sont de corps dévêtus par accident, qu'effarent l'air et le grand jour. »

[4] Muntz, HA., II, p. 282 ; III, p. 145 ; Michel, HA., IV, 1, p. 136.

[5] Muntz, II, p. 473.

[6] Michel, *Nouvelles études sur l'histoire de l'art*, p. 334.

N'est-ce pas un indice significatif de constater l'énorme influence qu'eurent sur Michel-Ange les œuvres de l'antiquité récemment retrouvées, comme le Laocoon[1]? L'admiration de ces modèles ampoulés, aux muscles débordants, le développement anormal des recherches anatomiques amenèrent, dans les œuvres des successeurs de Michel-Ange, la même enflure, la même boursouflure que dans l'art de la Grèce finissante[2]. M. Muntz l'a constaté avec raison : « Si les primitifs s'étaient rapprochés, par leur maigreur et la distinction de leurs formes, des sculpteurs grecs archaïques, les derniers champions de la Renaissance semblent avoir pris pour modèles les sculptures romaines de la décadence, l'Hercule Farnèse »[3].

Comme en Grèce, l'artiste chrétien recherche les difformités et les monstruosités[4]; mais, pour goûter pleinement le plaisir du laid, il faut qu'un intérêt scientifique s'ajoute à celui de l'imagination[5], et cet intérêt est fourni par la connaissance anatomique. En même temps, puisque « l'ennui du beau nous fait aimer le laid »[6], le raffinement des beaux esprits, à l'époque hellénistique comme aux XVe-XVIe siècles, voit par réaction se développer le goût du burlesque, de la parodie, de la grossièreté même[7], prend plaisir aux formes grotesques traitées non plus sommairement, de façon synthétique, comme dans la faune monstrueuse des cathédrales, mais avec tout le réalisme de la science, dans les dessins de Léonard de Vinci[8].

[1] Michel, HA., IV, 1, p. 227.

[2] *Ibid.*, IV, 1, p. 185, 375; Muntz, HA., p. 99, 145, 409, 541; Fourreau, *Le génie gothique*, p. 24.

[3] *Op. l.*, III, p. 367.

[4] *Ibid.*, III, p. 66, note 3.

[5] Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*. p. 33, 36.

[6] Rousseau.

[7] Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, V, p. 170; Monnier, *Le Quattrocento*, II, p. 312 (ex. Luigi Pulci).

[8] Muntz, HA., II, p. 162; Sizeranne, *Le miroir de la Vie*, 1902, p. 89. De même, le goût pour les nains de cour dégénère en manie, Muntz, III, p. 66, note 3.

* * *

L'esprit grec a aimé de bonne heure à revêtir d'une forme concrète des idées abstraites[1]. M. Pottier a étudié la formation des *figures allégoriques* en Grèce[2] et montré que l'époque décisive pour cette création est la seconde moitié du Ve siècle. On les voit alors se multiplier avec Parrhasios, Euphranor, Pausias, Apelle, et pénétrer de la peinture dans la plastique. « C'est un monde nouveau qui s'ouvre à l'imagination des artistes...[3] Il y a là comme une veine nouvelle, très féconde, à laquelle la plastique va puiser largement, et d'où découleront, portées à travers les âges par l'art hellénistique et gréco-romain, plusieurs des données qui revivent encore dans notre sculpture contemporaine »[4].

Jusqu'alors ces représentations étaient de véritables symboles, graves, sincères et religieux ; à partir de l'époque d'Alexandre, les allégories fleurissent plus qu'auparavant, mais ce ne sont plus que des thèmes gracieux, spirituels, sans aucune pensée profonde. Toute l'ingéniosité, la subtilité, le raffinement de l'esprit hellénistique paraissent en elles. Lysippe avait déjà annoncé ce genre par sa statue de l'Occasion, du Kairos[5], à moins que l'auteur de l'épigramme de l'Anthologie qui la décrit n'ait prêté à l'artiste des sentiments alambiqués qui étaient plutôt les siens, et bien conformes au goût gréco-romain.

[1] Roscher, *Lexikon*, s. v. Lokalpersonnifikationen ; RA., 1894, I, p. 342 ; Helbig, *Campanische Wandmalerei*, p. 215 sq. ; Courbaud, *Bas-relief romain à représentations historiques*, p. 68-9, 203 ; MRI., 1906, p. 309-10 ; Kohler, *Personnifikationen abstrakter Begreife auf römischen Münzen*, 1910 ; Axtell, *The deification of abstracts ideas in roman litterature and inscriptions*, 1907 ; Collignon, SG., II, p. 176 ; id., *Scopas et Praxitèle*, p. 8.

[2] Mon. Grecs, 1889, p. 1 ; CV., III, p. 1027, 1044, 1104.

[3] *Ibid.*, p. 1046.

[4] Collignon, SG., II, p. 177.

[5] Id., *Lysippe*, p. 67.

Ce ne sont plus que de véritables rébus ; des Eros jouent avec des lions et symbolisent l'amour domptant les monstres ; pour glorifier Antiochus Epiphane qui avait délivré le mont Taurus des brigands, un groupe de bronze montre le prince domptant un taureau : le sujet est conçu sur un simple jeu de mots [1]. Maintenant tout s'anime et se personnifie. Les allégories décorent les cortèges officiels et les fêtes publiques d'Alexandrie ; sous Ptolémée Philadelphe, un homme, avec une corne d'abondance dans la main, représente l'année actuelle, tandis qu'une femme figure le lustre terminé. A Antioche, sous Antiochus Epiphane, des personnages symbolisent le Jour, la Nuit, le Ciel, l'Aurore ; Philostrate signale un tableau où des jeunes garçons et des jeunes filles personnifient les roches et les prés [2]. Les fables d'Esope entourent leur auteur [3] ; les fleuves [4], les provinces [5], les villes s'animent. Mais la mythologie est chose morte ; tous ces symboles ne tiennent plus au cœur des Grecs ; ce ne sont plus que d'agréables sujets à traduire en œuvres d'art, et où l'on peut faire preuve de toute l'habileté de sa main et de son esprit.

L'allégorie fleurit aussi aux XVe-XVIe siècles [6] et l'esprit qui l'anime est le même. Comme dans les monarchies hellénistiques, on se plaît, dans les cours d'Italie ou de Flandre, aux spectacles allégoriques [7] ; aux noces du seigneur de Pesaro, en 1475, la Poésie, sous les traits d'une jeune fille au voile brodé du mot Veritas, était

[1] Helbig, *op. l.*, p. 183.

[2] Roscher, s. v. Leimones, Skopiai ; Helbig, *op. l.*, p. 217.

[3] Savignoni, *Antike Darstellungen einer æsopischen Fabel*, JOAI., 7, 1904, p. 72 sq. ; Borrmann, *ibid.*, V, p. 1 sq.

[4] Roscher, s. v. Flussgott, Neilos.

[5] Jatta, *Le rappresentanze figurate delle provincie romane*, 1908 ; Reinach, La Gaule personnifiée, *Cultes, mythes et religions*, III, p. 136 ; même sujet, Blanchet, Bull. arch., comité des trav. histor., 1910, p. LXXIII ; Roscher s. v. Provinciæ.

[6] Muntz, HA., II, p. 121, 646. Giotto aime déjà les allégories compliquées, Bayet, *Giotto*, p. 90 sq., 124.

[7] P. 320 ; Taine, *op. l.* (8), I, p. 233 sq. ; II, p. 15, 28 ; Geffroy, *Etudes italiennes*, p. 50.

escortée des neuf Muses, qui portaient le Parnasse, et d'Apollon avec sa lyre[1]...

La sculpture elle-même revêt la forme allégorique, s'inspire de rébus, de devises quintessenciées[2]...

* * *

A étudier les *progrès de la technique*, et non plus seulement les idées nouvelles qui se font jour dans l'art, on constate encore la même similitude entre l'époque hellénistique et les XVe-XVIe siècles.

On remarquera avant tout l'énorme *influence que prend la peinture sur la plastique*, à qui elle transmet ses procédés, sa connaissance toute récente du modelé, du clair-obscur[3].

De bonne heure déjà, les jeux des ombres et des lumières intéressaient le Grec[4]; les cannelures des colonnes, aux trois arcs de cercle de rayon différents, étaient calculées pour faire ressortir les ombres[5], et l'ὄγκος du masque tragique cherchait à rétablir les proportions faussées par la lumière tombant d'en haut[6].

[1] Monnier, *op. l.*, I, p. 122, cf. p. 193, 198.

[2] Muntz, HA., II, p. 464; III, p. 90, 121.

[3] Sur les origines du clair-obscur dans l'art grec, liées intimément au problème du raccourci, Seta, *Genesi dello Scorcio*, p. 107, note 1 (référ.), 105; Lange, *Darstellung des Menschen*, p. 104; sur la peinture grecque, DA., s. v. Pictura; Laurie, *Greek and Roman methods of painting*, 1910; Pfuhl, *Die griechische Malerei*, NJkIA., 1911, p. 161; Blumner, *Die Maltechnik des Altertums*, ibid., 1905, p. 202 sq.; Weir, *The greek painters Art*, 1905; Rœhlmann, *Ueber die Maltechnik der Alten*, 1910; Rodenwaldt, *Die Komposition der pompeanischen Wandgemälde*, etc.

[4] Sur le modelé dans l'art quaternaire, p. 57; minoen, p. 101.

[5] Boutmy, *Philosophie de l'arch. en Grèce*, p. 110.

[6] REG., 1895, p. 97-8. — Les exigences de la lumière ont amené l'architecte à créer ce que Boutmy a appelé la « contradiction préventive », *op. l.*, p. 114, 133; Cherbuliez, *A propos d'un cheval*, p. 255; Taine, *Philosophie de l'art* (8), II, p. 52. Sur la courbure des temples, Tome I, p. 220. Le choix du relief varie suivant des raisons optiques, Boutmy, *op. l.*, p. 183; Blanc, *Grammaire des arts du dessin* (3), p. 423, 427; MAI., XXX, p. 384; et parfois, pour ce motif, la partie supérieure

Mais pendant longtemps la peinture se contenta de teintes plates, ignora l'art de modeler ses figures et de leur donner l'apparence de la rondeur par la dégradation des tons[1]. Au Ve siècle, la peinture de vases s'y essaie timidement, et le céramiste, par l'emploi des hachures, ou en se servant avec habileté du vernis délayé à divers degrés, obtient parfois des effets de modelé intéressants. Brygos trace les cannelures des colonnes en vernis clair, pour rendre les reflets de la lumière qui s'y joue[2]; Onésimos emploie son vernis de façon très picturale[3], couvre de hachures la joue de Troilos[4] ou le bord d'un bouclier pour en montrer la rondeur[5], si bien que M. Hartwig parle de la technique « impressionniste » de ce maître, de son « Raumgefühl »[6]. Ces essais se multiplient au cours du Ve siècle. Sur un vase du cycle polygnotéen, où Proserpine est enlevée par Hadès, on note dans les vêtements d'Hermès et de Déméter des lignes de couleur délayée, qui s'efforcent de rendre le modelé des plis[7]; sur des lécythes, ce sont des ombres et des hachures[8], et M. Colli-

se détache en ronde bosse, comme dans le trésor de Cnide, ou dans les frontons des temples étrusques, DA., s. v. Sculptura, p. 1148; Deonna, *Les statues de terre cuite dans l'antiquité*, p. 93 sq. Les proportions des statues changent suivant la position qu'elles occupent : les jambes de la Lemnia sont un peu courtes, parce que la statue se dressait sur un piédestal, et devait être vue d'en bas, Furtwängler, MP., p. 21. — Ailleurs cependant, à Olympie, les artistes semblent avoir négligé de tenir compte des illusions de l'optique, et sculpté leurs figures comme si elles eussent dû rester à hauteur d'homme, Treu, JDAI., 1895, p. 1 sq.; REG., 1896, p. 257. Cf. contra, Rayet, *Etudes d'arch. et d'art*, p. 60; Bertrand, *La Grèce du soleil et des paysages*, p. 248 sq.

[1] Ce n'est peut-être pas tant par ignorance que par parti pris que les Grecs ont pendant longtemps négligé le modelé en peinture. Il en est ainsi dans l'art idéal des Japonais, dont les objets ne « tournent » pas et qui évitent les hachures. De Seidlitz, *Les estampes japonaises*, p. 1, 5, 7, 14-5.

[2] Hartwig, *Meisterschalen*, p. 324.

[3] *Ibid.*, p. 553, note 1.

[4] *Ibid.*, p. 541.

[5] *Ibid.*, p. 523, pl. 54, 2; 56, 2.

[6] *Ibid.*, p. 520-1, 533, 586.

[7] MAI., XXI, p. 383, pl. XII.

[8] Winter, *Eine attische Lekythos des Berliner Museums*, 55e *Winckelmannspr.*, 1895; REG., 1896, p. 470; MRI., 1895, p. 235.

gnon, qui a étudié les monuments de cette catégorie où apparaît ce procédé [1], y voit l'application de la technique d'Apollodore le skiographe, inventeur du clair-obscur [2]. Dès la fin du Ve siècle, la peinture est en possession de presque toutes ses facultés et elle est à même d'influencer la plastique toujours retardataire [3].

Sans doute Phidias et ses élèves avaient déjà su mettre à profit les ressources de la peinture dans le modelé des draperies. Mais c'est surtout à partir du IVe siècle que le sculpteur et le bronzier cherchent à obtenir par des moyens différents les mêmes qualités de pittoresque et de souplesse que le peintre. En même temps que la statue s'affranchit de la règle du point de vue unique [4], des transitions plus habiles et plus nuancées permettent à l'œil de passer insensiblement d'un plan à un autre [5]. Dans les têtes scopasiques et praxitéliennes, les cheveux, sommairement traités à la râpe [6], accrochent la lumière par leurs saillies et leur surface rugueuse, et contrastent avec le poli des chairs [7]. Le modelé praxitélien affectionne les contours adoucis, estompés : l'œil n'a plus les arêtes

[1] Collignon, *Comptes rendus du Congrès d'Athènes*, 1905, p. 137 ; REG., 1906, p. 166 ; MP., XII, 1905, p. 41, 45, 47 sq. — Cf. encore sur ce procédé des hachures et du vernis délayé, BCH., 1899, p. 328-9 ; hachures des miroirs à reliefs, BCH., 1884, p. 397 ; 1899, p. 325 sq. ; GBA., 1902, I, p. 160.

[2] Pfuhl, *Apollodoros, ὁ σκιαγράφος*, JDAI., 1910, p. 12 sq., pense que cet artiste aurait été plutôt un peintre de perspective qu'un peintre d'ombres.

[3] Avance de la peinture sur la plastique, Tome II.

[4] P. 103 ; Seta, *op. l.*, p. 90.

[5] Au lieu d'être nettement accusés comme au Ve siècle, GBA., 1894, II, p. 227.

[6] Le même procédé est employé pour les draperies : sarcophage d'Alexandre, GBA., 1892, II, p. 186 ; Thessaliens de Delphes, BCH., 1899, p. 462, 467. L'usage de la râpe était connu antérieurement, mais la surface ainsi préparée ne l'était que pour mieux retenir la couleur, et non pour obtenir un effet d'optique. Ex. chevelure du Kouros de Ténéa, Collignon, SG., I, p. 203 ; au Ve s., MRI., 1895, p. 139, note 1 ; JDAI., 1888, p. 185 ; 1895, p. 27. Sur ce procédé, DA., s. v. Sculptura, p. 1142-3.

[7] BCH., 1899, p. 458 ; Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 117, 130-1, 133, 155. — Dans les sculptures de l'époque d'Adrien, MP., IV, 1897, p. 255 ; Furtwängler, *Beschreib.*, p. 322, n° 337 ; p. 333, n° 339.

nettes et sèches du Ve siècle, mais la paupière inférieure se relie à la joue par des gradations atténuées [1], et souvent la paupière supérieure est creusée par-dessous, pour que l'ombre se projette sur le globe [2]. Lysippe lui aussi, veut transposer dans la sculpture les finesses du clair-obscur; il cherche à rendre « l'enveloppe, cette pénétration réciproque de l'atmosphère et des corps, qui supprime les rigueurs du contour, les sécheresses de la ligne, qui fond les corps dans l'ambiance, et laisse mordre sur eux l'ombre et la lumière où ils baignent... Et voilà justement le sens que l'on doit donner à la légende plus ou moins embellie des rapports d'Eupompos et de Lysippe; elle signifie que cet artiste, qu'il ait ou non reçu les leçons d'un peintre — et cette hypothèse n'a rien d'absurde — a vu la nature et traité la sculpture en peintre » [3]. M. Homolle a finement démontré qu'en effet les statues lysippiques ont substitué l'observation *optique* à l'observation *anatomique* de Polyclète, et que les cheveux, les draperies, les proportions mêmes du corps [4] et son modelé, trahissent l'influence très nette de la peinture [5]. Lysippe voulait représenter les hommes non tels qu'ils sont en réalité, mais tels qu'ils apparaissent, c'est-à-dire observer la nature avec les yeux d'un coloriste et la rendre comme le ferait un peintre, moins préoccupé de l'exactitude matérielle que de l'effet à produire sur l'œil du spectateur. Chose curieuse, le même mot est attribué à Raphaël [6], à une époque où l'influence de la peinture s'exerce aussi sur la sculpture.

A l'époque hellénistique, on constate une véritable *confusion des genres artistiques*. Le poète veut rivaliser avec le peintre, se plaît à décrire dans ses vers des jeux de

[1] Sur le regard praxitélien, Marshall, JDAI., 1909, p. 92 sq.

[2] Furtwängler, *Beschreib.*, p. 183.

[3] Homolle, BCH., 1899, p. 480.

[4] « Il faut avoir le compas dans l'œil », disait Michel-Ange.

[5] *Ibid.*, 454, 458, 483; Collignon, *Lysippe*, p. 103, 107; Kekulé, JDAI., 1893, p. 39, 43; Reinach, *op. l.*, p. 173, note 1; sur le canon lysippique, Tome I, p. 279.

[6] « Il faut peindre la nature non telle qu'elle est, mais telle qu'elle devrait être », Blanc, *Grammaire des arts du dessin* (3), p. 531.

lumière chatoyants [1]. Apollonios de Rhodes célèbre l'effet du lever du soleil sur le paysage et sur les nuages qui passent dans le ciel ; il décrit les reflets de la lune sur le fin vêtement d'une jeune fille ; dans une nuit claire, Jason porte la toison d'or, dont les reflets teintent de rouge son visage ; étendue sur le lit, pendant la nuit de noces du héros et de Médée, elle répand un éclat rougeâtre sur les corps des nymphes présentes. L'étude des reflets s'introduit dans la peinture : Philostrate signale un procédé pour rendre les effets de lumière en marquant vivement les reflets sur les objets et les draperies. La lumière se réfléchit sur l'œil d'un vaisseau de la frise de Télèphe [2], comme sur l'œil d'Héra dans une peinture de Pompéi [3], et, sur une patère d'argent hellénistique, trouvée en Portugal, Persée tue la Gorgone en regardant l'image de sa victime reflétée dans le bouclier que tient Athéna [4].

La plastique et la peinture se confondent. Le relief est conçu comme un tableau, où le sculpteur s'efforce de multiplier les jeux d'ombre et de lumière par des inégalités dans la saillie [5], accumule les détails pittoresques [6],

[1] P. 412 ; Helbig, *op. l.*, p. 213.

[2] JDAI., 1889, p. 99, fig. 6 a.

[3] *Ibid.*, fig. 6 b. Pour que la peinture pût étudier les reflets des corps, si fréquents dans les fresques de Pompéi, il fallait que la crainte magique des miroirs et des reflets pendant longtemps vivace en Grèce se fût dissipée : on ne devait pas regarder le reflet d'un corps dans l'eau, et en rêver était un présage de mort, Frazer, *Le Rameau d'Or*, I, p. 224 sq. Sur la crainte de l'ombre, Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, p. 50. — Influences de ces superstitions sur l'art, Tome I, p. 197 sq.

[4] AA., 1910, p. 334, fig. 20 ; REG., 1911, p. 205. Dans la peinture grecque, pendant longtemps les personnages ne projettent point d'ombre sur le sol ; et l'idéalisme grec se rencontre en ce point encore avec celui du moyen âge (cf. les fresques de Giotto, Bayet, *Giotto*, p. 35) et du Japon (de Seidlitz, *Les estampes japonaises*, p. 1, 2), qui néglige volontairement les reflets et les ombres, détails accidentels ne méritant pas d'être représentés.

[5] Schreiber, JDAI., 1896, p. 96 ; GBA., 1892, II, p. 184 ; Bulle, SM., p. 75 (frise de Pergame) ; Collignon, *Pergame*, p. 90 ; Courbaud, *op. l.*, p. 279 ; Seta, *op. l.*, p. 109-10 ; BCH., 1904, p. 74 (relief de Tralles), etc.

[6] P. 412.

met à profit les ressources de la perspective pour donner l'illusion de la profondeur.

La ronde bosse elle-même subit la contagion : non seulement elle emprunte à la peinture de nombreux sujets de statues [1] ou de statuettes [2], mais elle s'en approprie les conventions bien plus encore que ne le faisaient les maîtres du IVe siècle. Cette influence est sensible dans les terres cuites de Myrina [3], dans les groupes pittoresques qui se multiplient et dont les personnages sont disposés comme par des peintres [4], dans certains motifs [5] et détails nouveaux [6] qui ont été conçus évidemment pour la peinture et non pour la sculpture. On traite picturalement la draperie, on y recherche les oppositions d'ombre et de lumière [7]. Dans les nus, on veut rendre par le clair-

[1] Tome I, p. 321.

[2] Un groupe de terre cuite reproduit le sujet de la mosaïque de Naples (joueur de tambourin), dérivée d'une peinture célèbre, AA., 1895, p. 122; Bieber-Rodenwaldt, *Die mosaïken des Dioskurides von Samos*, JDAI., 1911, p. 1 sq.

[3] Reinach, *Esquisses arch.*, p. 214.

[4] Collignon, SG., II, p. 544; d'après les nouvelles hypothèses, le groupe des Niobides n'aurait pas été disposé comme un décor de jardin hellénistique, mais devant un édifice ou entre une colonnade. Sauer, *Zeitschrift f. bild. Kunst*, 1911, p. 129 sq., et Pagenstecher, *Sitz. d. Heidelb. Akad. d. Wiss.*, 1910, p. 31 (AJA., 1910, p. 505), ont repris ces suppositions formulées déjà antérieurement.

[5] Ex. l'Eros qui voltige sur l'épaule d'Aphrodite, dans les groupes de Sofia (Aphrodite-Adonis, GBA., 1898, II, p. 107; REG., 1899, p. 204), de Délos (Aphrodite-Pan, BCH., 1906, p. 619-20) et dans diverses figurines de terre cuite (*ibid.*, référ.; Eros sur le bras d'une jeune femme assise, lébès gamikos du Ve s., MAI., XXXII, 1907, pl. V). Cette attitude est fréquente dans l'art hellénistique, GBA., 1910, p. 115; Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 278, note 7; BCH., 1885, p. 369, etc.; divinité marine, terre cuite de Priène, Wiegand, *Priene*, p. 345, fig. 405, etc.

[6] L'influence de la peinture, en même temps que l'amour de la nature, explique aussi ces métamorphoses, et ces curieuses conceptions où la plastique réalise comme une fusion entre la forme humaine et les attributs empruntés au règne végétal; ci-dessus, p. 74. Même détail dans certains dessins de Mantegna, *Andrea Mantegna, L'œuvre du maître*, 1911, pl. 133, 137.

[7] Seta, *op. l.*, p. 110; Bulle, SM., p. 38, 66; Ex. Jeune fille d'Antium, JOAI., 6, p. 191; Münch. Jahrb. d. bild. Kunst, 1907, II, p. 7; cf. Tome I, p. 283, 374: draperie de Philiscos de Rhodes, *ibid.*, p. 452; sur la conception picturale de la draperie dès le IVe siècle, ci-dessus, p. 269.

obscur la vie mobile de la surface [1] ; les contours s'adoucissent, s'estompent comme dans un brouillard, et les œuvres de la tendance praxitélienne poussent à l'exagération cette tendance au flou, au « sfumato » [2] ; on pourrait dire de leurs auteurs ce que Jean Gigoux disait à David d'Angers : « Mon cher David, vous êtes un peintre qui fait de la sculpture ! [3] » Est-il donc exact de prétendre que les modernes seuls, comme Rodin, ont su transposer dans la plastique les effets de la peinture ? [4] ; est-on en droit d'opposer les qualités sculpturales de la peinture grecque aux qualités picturales du relief romain [5] ? Mais la peinture grecque, qui se laissa attirer par les effets de la lumière, arriva à renoncer même à la ligne pure, au contour net, et à employer des procédés analogues à ceux de l'impressionnisme, de l'illusionnisme, du pointillisme modernes [6], qui influencèrent la sculpture, et donnèrent naissance à la tendance « illusionniste » de l'art romain, étudiée par Wickhoff [7].

« On a beau savoir que les « anciens » ne sont pas ce qu'un vain peuple pense et qu'il faut s'attendre à tout de leur part ; on reste pourtant un peu interloqué d'apprendre qu'il n'est pas déraisonnable, à propos de certaines peintures de Pompéi, de citer telle ou telle toile du legs Caillebotte et d'évoquer dans sa mémoire les petites hachures rouges, vertes, bleues, des tableaux de M. Henri Martin. Il est piquant de constater que ces pauvres « anciens », tellement vieux par définition, ont

[1] Seta, *op. l.*, p. 109-10.

[2] Tome I, p. 150 ; GBA., 1898, II, p. 114-5 ; 1910, I, p. 83 ; Reinach, *Recueil de Têtes*, p. 166, note 3, 167, 209 ; MAI., XIII, p. 390 ; JHS., 1906, p. 241 sq. ; MRI., 1904, p. 9 ; RA., 1903, I, p. 234, 390 ; 1904, I, p. 374 ; JDAI., 1909, p. 83 ; ABSA., IX p. 235, etc.

[3] Séché et Bertaut, *Au temps du romantisme*, 1909, p. 155.

[4] Bulle, SM., p. 55. Blanc exprimait déjà la même idée : « Bien différent de l'art grec, le bas-relief moderne a subi l'influence de la peinture devenue prépondérante », *Grammaire des arts du dessin* (3), p. 429.

[5] Contre cette systématisation erronée, Strong, *Roman Sculpture*, p. 113.

[6] Seta, *op. l.*, p. 108 ; Gusman, GBA., 1896, II, p. 190.

[7] *Wiener Genesis*, préface ; Strong, *op. l.*, p. 11-2, 20 sq.

été parfois plus modernes que ne le furent les modernes eux-mêmes jusqu'à ces dernières années »[1].

La polychromie des statues évolue dans le même sens, et vise à l'effet pictural ; la coloration des nus va devenir de plus en plus nuancée, de manière à imiter le modèle vivant, et le buste polychrome de Brousse (IIIe s.), à une époque il est vrai plus tardive, est un exemple unique de sculpture peinte dans la manière « impressionniste »[2].

Ainsi la sculpture s'est assimilée les procédés picturaux et le cycle semble maintenant révolu : le relief, qui était né de la peinture[3], après avoir pendant des siècles poursuivi sa marche indépendante, y retourne à la fin[4] ; il semble que dans les derniers temps de l'antiquité, on revienne à l'indétermination par laquelle commence tout art[5].

* * *

Aux XVe-XVIe siècles, on constate la même pénétration réciproque de la peinture et de la sculpture, qui est toujours la marque d'un art avancé.

On s'efforce de traduire par le pinceau les effets de la statuaire. La peinture de Mantegna rappelle les bas-reliefs plus que le modèle vivant, et Squarcione critiquait la sécheresse de ses fresques où il voyait moins des personnages que des statues en marche[6]. Ce sont des « marbres animés », car l'artiste pensait, dit Vasari, « que les corps vivants ne présentent point ce choix de formes que nous offrent les statues, parce que les beautés naturelles sont dispersées en un grand nombre d'individus, et aussi

[1] Lechat, REG., 1897, p. 374-5 ; cf. encore sur l'impressionnisme en Grèce, Pfuhl, JDAI., 1910, p. 25 sq. ; Weisbach, *Impressionismus, Ein problem der Malerei in der Antike und Neuzeit*, 1910.

[2] Mendel, BCH., 1909, p. 315, no 70 ; DA., s. v. Sculptura, p. 1149.

[3] Tome II.

[4] Courbaud, *op. l.*, p. 191.

[5] Tome II. L'indétermination primitive.

[6] *Mantegna, L'œuvre du Maître*, 1911, p. XIV.

parce que les muscles, les tendons et les veines se distinguent mieux sur le marbre que sur le vif... » [1]. Michel-Ange déclarait que plus la sculpture se rapproche de la peinture, plus elle est mauvaise, mais qu'au contraire, plus la peinture est sculpturale, plus elle est parfaite [2]; mettant ce précepte en pratique, et suivant l'exemple de Mantegna, plusieurs peintres donnèrent à leurs figures toutes les apparences du relief, en les rendant en quelque sorte palpables et tangibles [3].

Mais la peinture devient prépondérante [4], et sa technique fait de grands progrès. Comme à l'époque hellénistique, l'artiste s'intéresse aux modifications que la lumière apporte aux apparences des choses [5], voit la nature en coloriste, et va connaître toutes les finesses du clair-obscur. Si les poètes et les peintres grecs décrivent ou peignent les reflets des corps dans les miroirs ou dans l'eau, voici que Jean van Eyck montre une baigneuse dont le corps se réfléchit de face et de dos dans un miroir, que Giorgione, en plaçant un personnage entre deux miroirs et une fontaine, peut le montrer à la fois de dos, de face et de profil [6].

Le peintre cherche à noyer les contours des figures, à les envelopper d'une atmosphère brumeuse, inconnue auparavant [7]. Pour la première fois, dans la Vision de Constantin, par Piero dei Franceschi (XVe), l'art italien use des ressources du clair-obscur [8], dont les premières ébauches apparaissent à la même époque en France [9]. Le « sfumato » de Léonard de Vinci, la « morbidezza » de Giorgione, ne seront que l'aboutissement logique de cette tendance qui substitue peu à peu le modelé à la ligne

[1] *Mantegna*, p. XVI.
[2] Muntz, HA., III, p. 46.
[3] *Ibid.*, p. 149-50.
[4] *Ibid.*, II, p. 33.
[5] Cf. au XIVe siècle, p. 410.
[6] Muntz, HA., III, p. 150, 585.
[7] *Ibid.*, II, p. 85.
[8] Michel, HA., III, 2, p. 707.
[9] Fourreau, *Le génie gothique*, p. 130.

arrêtée des contours. Giorgione posait en principe qu'il faut dès le début se servir des couleurs pour tracer son croquis [1], et le Titien, Véronèse abondent dans ce sens. La pratique du dessin ne fait dès lors que péricliter au profit du modelé [2]; la recherche des effets de lumière l'emporte

Fig. 77. — St-Jean-Baptiste, Léonard de Vinci. Musée du Louvre.

sur l'interprétation sincère ; on est loin de la vivacité des peintures claires et franchement dessinées du Quattrocento [3], et on est bien plus près, malgré l'écart chronologique, des principes artistiques de la Grèce hellénistique ;

[1] Vasari : « Giorgione de Castelfranco commença à donner à ses œuvres plus de morbidesse... sans faire de dessin, car il tenait pour certain que peindre des corps avec les couleurs mêmes, sans autre étude ni dessin sur papier, était le vrai et meilleur moyen de bien faire et la vraie façon de dessiner. »

[2] Muntz, HA., III, p. 144, 599.

[3] Michel, HA., IV, 1, p. 250; Hourticq, *La peinture des origines au XVIe siècle*, p. 422, etc.

les figures vaporeuses de Vinci ne rappellent-elles pas le « praxitélien hellénistique », aux contours fondus et estompés *(fig. 77)*, ou certaines peintures romaines [1]?

Si la peinture s'inspire de la statuaire, cette dernière profite aussi des procédés nouveaux des peintres, et tend à devenir picturale, comme dans la Grèce antique. Dès le XVe siècle, Adam Krafft de Nuremberg en arrive à « croire que le suprême idéal d'un tailleur de pierre est de contrefaire laborieusement avec une matière rebelle le travail délicat du peintre » [2]. Verrocchio recherchait parfois les effets de clair-obscur dans ses sculptures [3], et Michel-Ange, tout hostile qu'il fut à la peinture, continua ces efforts. De même que dans l'art pergaménien le relief avait pris une saillie inusitée qui permettait de mieux faire valoir les ombres et les lumières, de même la Renaissance, dans son évolution parallèle, sacrifie le bas-relief si pur de jadis, comparable aux belles stèles antiques, au profit du haut-relief, poussé parfois jusqu'à la ronde bosse [4].

*
* *

Ces progrès du modelé pictural sont en étroite connexion avec ceux du *raccourci* et de la *perspective*. Il serait trop long d'étudier ici comment l'art grec inventa le raccourci, arriva progressivement à rendre sur une surface plane les déformations optiques des corps humains et des objets ; il serait inutile de le faire, puisque d'autres ont scruté déjà cette question avec sagacité [5].

[1] Ex. : Gusman, *Les peintures antiques du Musée du Vatican*, GBA., 1911, II, p. 296, fig. (tête romaine traitée à la manière d'un Vinci ou d'un Greuze).

[2] Réau, *Peter Vischer*, p. 89.

[3] Muntz, HA., II, p. 474.

[4] *Ibid.*, III, p. 310.

[5] Seta, *Genesi dello Scorcio nell'arte greca*, 1907 ; cf. Pottier, *Douris*, p. 116. — Le raccourci est une invention grecque (Seta, p. 65), inconnue aux autres arts de l'antiquité (égyptien, p. 21, 25, chaldéen, mycénien, p. 26-7), qui passa de Grèce dans l'art bouddhique, puis en Chine (p. 6).

Après les maladroits essais des peintres de vases [1] du VIe siècle, déterminés par les recherches de Cimon de Cléonées [2], les céramistes du commencement du Ve [3], Chachrylion [4], Euphronios [5], Phintias [6], Smikros [7], Douris [8], Brygos [9], Amasis [10], Peithinos [11], abordent résolument la question du raccourci des membres.

Abandonnant la tradition ancienne qui plaçait la tête de profil, ils surent créer, en montrant tout à tour de face, de profil et de trois quarts les divers éléments du corps, tête, tronc, jambes, des attitudes très variées et très neuves, dont MM. Delbruck [12] et Pottier [13] ont donné de nombreux exemples. Pour se rendre compte des progrès accomplis, il suffit d'étudier le rendu de chaque détail séparément, et de remarquer comment, de maladroit qu'il était tout d'abord, il devient plus libre, plus exact.

L'artiste du VIe siècle a souvent dessiné des personnages qui *regardent en arrière*, mais la liaison entre les

[1] Pottier, CV., III, p. 843 sq. ; *Catal. Vases Brit. Mus.*, III, 5 ; Lœwy, MAI., XI, p. 158 note 3 (référ.).

[2] Sur le raccourci dans la peinture de vases, Seta, *op. l.*, p. 98, 103.

[3] Sur Cimon de Cléonées, Hartwig, *Meisterschalen*, p. 160 ; JDAI., 1890, p. 255 sq., 265 ; II, 1887, p. 156 sq. ; Pottier, CV., III, p. 826 ; Seta, *op. l.*, p. 103 (référ.). Tome I, p. 270.

[4] Ex. éphèbe au strigile, vu de dos, Hartwig, *op. l.*, p. 24, fig. 2 ; coupe de Würzbourg, MAI., XXX, pl. XV, p. 339 sq. ; cratère de Rutigliano, femme au strigile, MRI., 1904, p. 82, fig. 3, p. 85 ; cf. encore Hartwig, *op. l.*, p. 26, 67, 83, 88.

[5] Pied en raccourci, vu par-dessous ou d'en haut, Hartwig, *op. l.*, p. 146, 227 ; Seta, *op. l.*, p. 58 sq. ; ex. RA., 1910, I, p. 232 ; bouclier en raccourci, Hartwig, *op. l.*, p. 144, pl. XIV, 2, p. 108, 127, etc. ; Thésée vainqueur du taureau, Hartwig, p. 482 et note 1, p. 459, 528, etc.

[6] Hartwig, *op. l.*, p. 182 ; bouclier vu de profil, pl. XVII, 3, p. 184 ; pl. XVIII, 1, 2.

[7] Singulier raccourci d'Amazone, MP., IX, 1902, p. 35, fig. 7-8 ; essais malheureux de ce peintre, p. 24.

[8] Hartwig, *op. l.*, p. 205, 227, pl. XXI ; Pottier, *Douris*, p. 117, fig. 23, 77, fig. 15.

[9] Éphèbe vu de dos, se penchant en avant, Hartwig, *op. l.*, p. 365 sq.

[10] Chien vu de derrière, Hartwig, *op. l.*, p. 413 ; éphèbes vus de dos, *ibid.*, fig. 55.

[11] *Ibid.*, p. 266.

[12] *Beiträge zur Kenntniss der Linienperspective*, p. 33 sq.

[13] CV., III, p. 845.

différentes parties du corps est encore très malhabile ; alors que les jambes marchent en avant, la tête est tournée tout entière de profil dans le dos, et le torse suit son mouvement [1]. Un premier progrès consiste à dessiner le corps de face ; en tournant la tête de profil, qui se détache sur le fond neutre du vase au-dessus de l'épaule, on évite cette étrange contorsion ; c'est ainsi que procèdent Oltos, Chachrylion, Euphronios encore. On peut aussi incliner profondément la tête, de sorte que le profil du visage ne se projette plus au-dessus de l'épaule, mais sur elle [2], ce qui est fréquent dans les peintures d'Euphronios. Sur une coupe de Douris [3], un guerrier tombe en avant sur le genou droit : le torse est tourné de manière à montrer le dos, et la tête se profile en arrière ; l'attitude n'est pas encore heureuse, mais il y a toutefois un progrès. Brygos affectionne ces figures qui se retournent, et traite ce motif avec plus de justesse que ses collègues ; sur l'une de ses coupes [4], un Silène qui joue de la double flûte, marche à droite en se tournant : c'est la première figure où ce mouvement soit exactement rendu [5].

Il serait facile de donner d'autres exemples encore, de montrer, pour n'en citer qu'un, comment la représentation du personnage vu de dos, presque inconnue à la peinture de vases à figures noires [6], ne put faire de progrès qu'après que l'artiste se fut émancipé de la gêne des atti-

[1] Vase, AA., 1896, p. 210 ; coupe de Psiax, fin du VIe s. (archer asiatique, AA., 1894, p. 180, fig.) ; Iolaos, relief de l'Acropole. Cf. situle de Kulfarn, Hoernes, *op. l.*, pl. XXXIII. — Des artistes comme Chachrylion sont encore incapables de trouver une autre formule, et recourent à ce vieux schéma où la tête est placée sens devant derrière sur le corps.

[2] Hartwig, *op. l.*, p. 161-2, 205 ; RA., 1910, 1, p. 232 ; déjà sur des vases ioniens du VIe s., MAI., XXIII, p. 74.

[3] Hartwig, *op. l.*, p. 208, pl. XXI.

[4] *Ibid.*, p. 329, pl. 36, p. 311.

[5] Sur ce problème, cf. encore, Hartwig, *op. l.*, p. 24 ; MP., X, 1903, p. 50.

[6] Klein, *Euphronios*, p. 77. Ex. Silène montrant son dos, sur des jambes de profil, la tête tournée en arrière, MAI., XVIII, pl. V. — Essais malheureux sur un vase ionien de Cymé, MRI., 1888, pl. 6 ; MAI., XXIII, p. 74.

tudes, des mouvements et du raccourci [1]. Dans le cycle d'Epictète, ce ne sont encore que des essais isolés, qui le plus souvent échouent [2], mais chez les maîtres du style sévère, cette attitude, qui apparaît fréquemment, est traitée avec une exactitude de plus en plus grande. Les figures vues de dos montrent leurs extrémités, têtes et jambes, de profil [3]; puis l'un des pieds est dessiné aussi de revers [4]; la tête, d'abord tournée de plein profil sur l'épaule, disparaît ensuite en partie derrière celle-ci [5]; la tête en profil perdu apparaît même dans une Ménade, et il n'y a guère d'autre exemple à cette époque d'une semblable tentative [6]. Tous ces tâtonnements prennent plus de valeur consciente chez de grands artistes comme Euphronios [7].

L'étude du raccourci, à laquelle se consacrent les peintres du Ve siècle, pénètre aussi, grâce à leurs efforts, dans le domaine de la plastique. Alors que le relief archaïque disposait les têtes, les torses, les membres, de manière à éviter les difficultés du raccourci [8], on le voit au Ve siècle renoncer progressivement à la vieille routine, et profiter de l'exemple donné par la peinture [9]. Il emprunte à cette dernière des attitudes nouvelles, par exemple celle du personnage vu de dos [10], qui apparaît dans la frise du Parthénon, puis au Théseion, à Phigalie, dans le monument des Néréides, à Trysa [11]; au IVe siècle, c'est le guerrier vu

[1] Lœwy, MAI., XI, p. 157 sq.; Seta, *op. l.*, p. 58.

[2] Hartwig, *op. l.*, p. 21, nº 2-3; p. 87, fig. 106. — M. Hauser reconnaît sur une coupe de Munich de la fin du VIe siècle (archer agenouillé) le plus ancien exemple de personnage vu de dos, JDAI, 1895, p. 153, pl. 4.

[3] Hartwig, *op. l.*, p. 24, 87, fig. 106.

[4] Coupe de Chachrylion, *ibid.*, fig. 2a.

[5] Apoxyomenos de Chachrylion, *ibid.*, p. 162.

[6] MP., 7, 1900, p. 23.

[7] Hartwig, *op. l.*, p. 67.

[8] Lechat, SA., p. 285, note; 298, note 4.

[9] Sur le raccourci dans le relief, Seta, *op. l.*, p. 66 sq., 92 sq.

[10] Lœwy, MAI., XI, p. 157-9.

[11] MAI., XIII, p. 307, note 1. — Dans le relief du Bain de pieds d'Ulysse (2e moitié du Ve s.), Pénélope, le dos tourné, travaille à son métier, Robert, MAI., XXV, 1900, p. 325 sq.; REG., 1901, p. 440 sq.

de dos en raccourci, dans la stèle de Corinthe [1], des cavaliers du sarcophage d'Alexandre [2], un chasseur du vase à reliefs de Lampsaque [3]; à l'époque hellénistique, cette attitude devient un motif de prédilection du sculpteur, qui est maintenant maître de tous les secrets du raccourci, et recherche, pour faire preuve de sa science, les poses les plus difficiles [4]; le sculpteur romain héritera de son habileté, et sur le camée d'Auguste [5], sur la colonne de Marc-Aurèle [6], des chars, des cavaliers vus de dos seront fréquents. Les œuvres en ronde bosse, détail significatif, sont elles-mêmes conçues pour être vues sous cet aspect [7].

* * *

Mais, pour que l'artiste fût entièrement libéré de toute convention, et sût se jouer en virtuose de toutes les difficultés techniques, il fallait qu'il connût aussi la *perspective*, cette autre conquête de l'art grec, qui découle de la précédente [8].

Les essais en remontent assez haut [9]. Dès le VIe siècle,

[1] MAI., XI, pl. V.

[2] AA., 1894, p. 16.

[3] MP., X, 1903, p. 47; cette attitude chez Apelles, JDAI., 1905, p. 173.

[4] Ex. Sélénè, Eos, frise de Pergame. — Dans la peinture, les personnages vus de dos sont très nombreux, Ariane endormie, Nymphes, etc. On trouvera de nombreux exemples dans les fresques de Pompéi.

[5] Strong, *Roman Sculpture*, pl. XXX, p. 88.

[6] *Ibid.*, pl. LXXXVII.

[7] Groupe de Prométhée de Pergame, Collignon, *Pergame*, p. 222, fig.; Hermaphrodite, Nymphes. Terres cuites : Amour et Psyché sur l'éléphant, MP., IV, 1897, p. 212, fig. 1; danseuse, AA., 1889, p. 160, etc.

[8] Seta, *op. l.*, p. 108 sq.; Murray, *Perspective on applied in early greek art*, JHS., II, p. 318 sq.; Delbruck, *Beiträge zur Kenntniss der Linienperspective*, 1899; Gardner, *Grammar of greek art*, p. 178; *Catal. Vases Brit. Mus.*, III, p. 19; Wundt, *Völkerpsychologie*, III (2), p. 288, 294.

[9] Dans l'art minoen, p. 62.

les vases de style ionien [1], corinthien [2], attique [3], trahissent le désir de la représentation spatiale, et certains objets sont déjà disposés suivant une perspective assez correcte, détail d'autant plus curieux que les peintres de vases du commencement du Ve siècle, Euphronios et ses collègues, auront de la peine à arriver au même résultat [4]. Mais en général l'artiste du VIe siècle s'efforce de toutes les façons d'échapper aux difficultés de la perspective, comme à celles du raccourci.

Les essais de perspective se multiplient au Ve siècle sous l'influence de la peinture polygnotéenne [5]. Euphronios, malgré ses nombreux et habiles raccourcis, ne connaît encore qu'une perspective très imparfaite, résultat de son instinct artistique plus que d'une réelle observation de la nature [6] ; la scène de son hétaire nue, qui enjambe un bassin, trahit un sentiment de l'espace qu'on ne trouve guère auparavant [7]. Mais le problème, qui est encore mal résolu, reçoit une meilleure solution avec Onésimos [8] et les peintres ultérieurs, qui essaient même des perspectives *plafonnantes* [9] ; sur un vase inspiré du Parthénon le trône de Zeus semble être vu par-dessous, comme si l'artiste avait copié le fronton tel qu'il le voyait d'en bas en raccourci [10]. On invente des effets curieux : les deux côtés latéraux de la stèle, sur un lécythe du Louvre, sont tracés en perspective *fuyante*. « C'est là un véritable artifice de peinture.

[1] Fragment d'Eleusis, Rhomaios, MAI., XXXI, pl. XVII, p. 190-1 (cite divers exemples).

[2] Pottier, CV., II, p. 455-6.

[3] *Ibid.*, p. 569.

[4] MAI., XXIII, p. 73, note 3. — Ex. la représentation fautive du bouclier, sur un vase de Chachrylion, Hartwig, *op. l.*, p. 22.

[5] Seta, *op. l.*, p. 108, note 3 (référ.) ; Pottier, CV., III, p. 1052 ; Hartwig, *op. l.*, p. 95.

[6] Hartwig, *op. l.*, p. 161.

[7] *Ibid.*, p. 458, pl. 44, 3.

[8] *Ibid.*, p. 523, pl. 56 (barbare agenouillé, présentant son bouclier de trois quarts, qui semble sortir du fond de la coupe).

[9] Chez Meidias, Nicole, *Meidias*, p. 79, 112, 136.

[10] JHS., 1907, p. 244, fig. 1, p. 246-7 ; sur la vue perspective des objets inanimés, dans la peinture de vase du Ve s., Hartwig, *op. l.*, p. 228 (Douris, vase placé obliquement), p. 324 (bottines, Brygos), p. 374 (ex. divers).

Mais il se justifie par ce fait que, suivant le point de vue, chacune des deux femmes amies peut devenir le centre de la composition. En raison de la forme arrondie du vase, on n'aperçoit, en effet, qu'une femme assise à la fois, avec un des côtés de la stèle. La perspective est pour ainsi dire à double fin [1] ».

Tout ce lent labeur avait porté ses fruits, et les lois de la perspective, désormais connues, permettaient de placer sans erreur chaque personnage à son plan respectif.

A partir de l'époque hellénistique, la science des raccourcis et de la perspective atteint sa perfection, et ses applications ne se limitent plus à la peinture, mais envahissent la plastique [2]. Le relief en reçoit sa marque distinctive. Avec le raccourci et le clair-obscur, le personnage sculpté se détachait déjà avec vigueur sur le fond contre lequel il semblait appuyé ; avec la perspective, le fond lui-même cède, paraît s'éloigner, et la figure semble se mouvoir librement dans l'espace ; en même temps l'amour de la nature couvre le champ de détails pittoresques, qui nécessitent l'introduction de plans différents. « Pour faire tenir tant de choses dans un petit espace, force a bien été, puisqu'on ne pouvait les étaler en surface, de les disposer en profondeur. De là une saillie beaucoup plus vigoureuse des premières figures... de là toute la dégradation des plans, du plus haut relief au plus bas, ou le brusque passage de l'un à l'autre, un modelé tantôt très ressenti, tantôt si faible que les objets ne sont plus sur le fond que de simples contours sans épaisseur ou même que des traits comme gravés à la pointe ; de là, enfin, le contraste des lumières et des ombres, ou très intenses ou très légères, et tout un jeu de valeurs habilement ménagé qui donne à l'ensemble un caractère éminemment pictural [3] ». Sans doute, ces effets n'atteignent leur maximum d'intensité que dans le style augustéen,

[1] Collignon, *Comptes rendus du Congrès d'Athènes*, 1905, p. 180 ; id., MP., XII, p. 36 ; Pottier, CV., III, p. 1099.

[2] Seta, *op. l.*, p. 109-10.

[3] Courbaud, *op. l.*, p. 274-5.

mais ils apparaissent déjà dans les œuvres hellénistiques. Remarquez, dans le relief de Tralles, un des plus anciens exemples de relief pittoresque, la dégradation des plans, l'homme en forte saillie parce qu'il est rapproché du spectateur, l'arbre peu saillant parce qu'il est éloigné. L'artiste, par une inclinaison discrète du champ, « essaie d'augmenter le recul du paysage, et en figurant ces branches de l'arbre, à des plans différents, de donner, dans le rendu du feuillage, l'illusion de la profondeur » [1].

Mais du raccourci et de la perspective procèdent encore dans la statuaire ces compositions compliquées, ces gestes et attitudes hardis et contournés qu'aiment les hellénistiques, parce qu'ils leur permettent de montrer toute leur science [2]. Les statues sont groupées suivant les principes de la perspective, et, dans les groupes pittoresques, les figures, habilement étagées à des niveaux et suivant des plans différents, se détachent sur un fond de paysage ou sur des rochers, comme celles d'un relief ou d'un tableau; c'est l'aboutissement logique des longues recherches antérieures, qui avaient été abordées tout d'abord par la peinture, mais qui ont pénétré maintenant dans la plastique [3].

* * *

L'art des XVe-XVIe siècles voit aussi les essais semblables arriver à leur maturité, et offrir à l'artiste, peintre ou sculpteur, des ressources nouvelles.

L'étude du *raccourci* prend une importance énorme, et,

[1] BCH., 1904, p. 73-4.

[2] BCH., 1883, p. 86; Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 167, 274.

[3] Seta, *op. l.*, p. 110; Cultrera, *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana*, p. 99, 103. — Les artistes hellénistiques aiment à donner à leurs groupes, en peinture et en ronde bosse, une forme pyramidante (Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 301; composition pyramidante de certains vases, MA., XIV, p. 101; opposée au contour ovoïde d'autres groupes, MRI., 1901, p. 72). Peut-être faut-il voir là une influence picturale du raccourci et de la perspective. Le même fait se reproduit à la Renaissance, par ex. chez Raphaël, Fra Bartolomeo, Muntz, HA., II, p. 680, 682.

comme en Grèce, précède celle de la perspective ; alors que cette dernière est encore puérile dans une peinture du maître catalan de Saint-Georges [1], le premier est déjà fort habilement exécuté. Mantegna recherche les raccourcis étranges [2], aborde, comme en se jouant, des problèmes tout nouveaux pour l'art italien, et compose même un traité sur cette science qu'il possède si bien [3]. C'est maintenant une abondance de personnages vus de face, de trois quarts, ou de dos, souvent uniquement tracés pour faire ressortir l'habileté de l'artiste ; des études qui relèvent bien plus de l'ordre scientifique que de l'ordre artistique [4]. Baldovinetti ne prétendait-il pas que la peinture n'est intéressante qu'en tant qu'elle offre des problèmes scientifiques à résoudre ? [5]. Dans son Jugement dernier, Michel-Ange se préoccupera avant tout de montrer des raccourcis osés, d'étonner le spectateur par des attitudes hardies ; ce seront les variations d'un artiste consommé, plus que l'œuvre d'un croyant convaincu [6].

Mais la plastique, qui est devenue picturale, suit cet exemple, et si l'art hellénistique prodiguait en peinture [7] comme en sculpture ces personnages ou animaux vus de

[1] XVe s., Michel, HA., III, 2, p. 774.

[2] Son Christ mort, *Mantegna. L'œuvre du maître.* 1911, pl. 115 sq. ; Muntz, HA., II, p. 601 ; Michel, HA., III, 2, p. 733, fig. 428 ; ses angelots nus, *Mantegna,* p. 43 sq.

[3] *Mantegna,* p. XXIII ; Michel, HA., III, 2, p. 728.

[4] Muntz, HA., II, p. 473, 700 ; Michel, HA., III, 2, p. 628, 645, 647.

[5] Michel, HA., III, 2, p. 654.

[6] Muntz, HA., III, p. 486, 492.

[7] Ex. mosaïque de Naples. — Ce motif apparaît déjà dans les peintures de vases du Ve siècle, ci-dessus, p. 434. Sur des vases de Harrow School Museum (JHS., 1897, pl. VI, p. 294), du Musée de Genève (Milliet, *Vases antiques des collections de la Ville de Genève,* pl.), sur des vases du cycle d'Euphronios (Hartwig, *Meisterschalen,* pl. X, p. 180, n° 1) et d'Onésimos (id., *Festschrift für Overbeck,* p. 23), un Centaure ou un cheval sont dessinés de dos dans une attitude déjà très habile. M. Hartwig (*Festschrift für Overbeck,* l. c.), croit à un emprunt à la peinture de Polygnote, qui, dans l'Iliopersis, avait dessiné un âne de face (Benndorf, *Trysa,* p. 241, note 5. — Cheval renversé vu par-dessous, coupe d'Onésimos, Hartwig, *Meisterschalen,* p. 540-1, pl. 59, 2, p. 539, fig. 63 b, p. 541, note 1 (ex.) ; p. 108, note 1, divers détails sur les raccourcis du cheval dans la peinture de vases à figures noires et dans la plastique archaïque.

dos, voici qu'apparaissent dans le relief de la Renaissance les mêmes attitudes[1] dénotant une connaissance parfaite des lois du raccourci : Pisanello, sur la médaille de Jean Paléologue, campe, dans un paysage rocheux semblable à celui des reliefs hellénistiques[2], un petit page chevauchant sa monture vue de derrière dans un raccourci extrêmement adroit, motif qu'il répète dans plusieurs de ses médailles[3].

Enfin, comme en Grèce, la ronde-bosse elle-même reproduit des attitudes compliquées, et si Michel-Ange aime les effets du raccourci en peinture, il ne les recherche pas moins dans ses statues, dans son Adonis mourant ou son Cupidon agenouillé[4].

L'étude de la *perspective* découle de celle du raccourci. Au commencement du XVe siècle, Paolo Ucello en était si féru que toute la nuit, dit Vasari, il travaillait dans son atelier pour en trouver les règles, et quand sa femme l'engageait à aller dormir, il lui répondait : « Oh quelle douce chose que cette perspective ! »[5]. Avec Ghirlandaio[6], Mantegna et ses perspectives plafonnantes[7], Melozzo da Forli[8], Piero della Francesca[9], les progrès sont rapides, si bien qu'au XVIe siècle, perspective comme raccourci n'ont plus de secret pour les artistes[10].

[1] Motif fréquemment employé dans la Renaissance italienne, surtout pour les personnages féminins dont cette attitude fait valoir les formes, JDAI., 1905, p. 173. Dans l'œuvre de Nicola Pisano « deux femmes vues de dos montrent des torses de nymphes qui sont, dans la sculpture italienne, les premières nudités voluptueuses », Michel, HA., II, 2, p. 582. Ci-dessus, p. 348.

[2] P. 412.

[3] Michel, HA., IV, 1, p. 139-140 ; de Foville, *Pisanello*, p. 24.

[4] Muntz, HA., III, p. 387.

[5] Michel, HA., III, 2, p. 634 ; Hourticq, *La peinture des origines au XVIe siècle*, p. 265.

[6] Michel, p. 665.

[7] *Ibid.*, p. 712, 732 ; Muntz, HA., II, p. 578 ; III, p. 163.

[8] Michel, p. 712.

[9] Muntz, HA., III, p. 163.

[10] Ex. Corrège, l'Assomption de la Vierge dans la coupole du Dôme de Parme, Michel, HA., IV, 1, p. 402 ; cf. Sizeranne, *Le miroir de la vie*, 1909, p. 39. Béreuson a prétendu que Giotto avait déjà su introduire dans la peinture la troisième dimension, et donner de la profondeur à ses compositions, Bayet, *Giotto*, p. 63.

Le relief de la Renaissance use de ces ressources nouvelles. Dans la seconde porte du Baptistère, Ghiberti rompt avec toutes les lois qui avaient jusqu'alors réglé l'ordonnance du bas-relief; comme un peintre, il veut se servir des secrets de la perspective [1] et cette tendance qui va s'imposer à l'art, rappelle, on l'a souvent remarqué, celle des reliefs de l'époque hellénistique [2].

* * *

La technique devient de plus en plus raffinée et habile, et l'artiste met en œuvre des matières d'une grande *dureté* qu'il aurait eu peine à tailler auparavant ; en même temps, le luxe croissant lui fait choisir des pierres d'un grand éclat, ou d'une grande *rareté* [3]. Les hellénistiques sculptent des statues et des statuettes en cristal, en calcédoine [4], en topaze [5], en verre [6] ; dans le sombre basalte, le marbre noir ou les roches de couleur foncées, ils taillent les images des nègres, ou de Sérapis, le dieu infernal [7] ; le porphyre, que l'on commence à employer vers le IIe siècle avant notre ère [8], imite les corps des Satyres rougis par le vin. On unit entre eux des matériaux de couleur différente, obtenant ainsi une riche polychromie naturelle, dont la statuaire chryséléphantine donnait l'exemple depuis des siècles [9], mais cette mode qui paraît

[1] Reymond, *La sculpture florentine*, p. 54; GBA., 1896, II, p. 126.

[2] P. 313.

[3] GBA., 1899, I, p. 360 sq.; Helbig, *Campanische Wandmalerei*, p. 9.

[4] Statuette de Rotschild, IIe s. av. J.-C. Babelon, *Vénus à sa toilette, statuette en calcédoine saphirine*, GBA., 1899, I, p. 360 sq. ; REG., 1899, p. 494.

[5] Statue de la reine Arsinoë.

[6] MRI., 1905, p. 131 sq., pl. V-VII ; cf. fragment de l'Acropole, Héraklès au lion, MAI., XXVI, p. 326, no 2.

[7] DA., s. v. Serapis, p. 1150.

[8] ABSA., XI, 1904-5, p. 176.

[9] Cf. aussi statuette d'Asklépios juvénile, en ivoire et en bronze, Michon, MP., III, 1896, p. 59 sq. ; REG., 1897, p. 345. — Sur ce mélange de marbres différents en statuaire, DA., s. v. Sculptura, p. 1144.

remonter au temps des Ptolémées, nous est surtout connue par les monuments romains [1]. Le réalisme, qui avait transformé les types artistiques d'autrefois, introduit une grande variété dans l'emploi des matières statuaires, à qui l'on demande d'imiter la nature de plus près.

D'autre part, pour pouvoir contenter la clientèle des particuliers, avides de luxe et de jouissance, des princes amis du faste, des villes, qui rivalisent de flatterie envers leurs despotes, il faut produire rapidement, et en même temps satisfaire, sans trop de frais, ce goût nouveau qui attache plus d'importance à l'éclat extérieur, à l'apparence, qu'à la sincérité [2].

Le goût du pompeux et du théâtral, qui se développe surtout au contact de l'Orient, fait grandir la statue, qui atteint des *dimensions colossales*. N'avait-on pas vu, dès la seconde moitié du IVe siècle, un artiste proposer à Alexandre de tailler à son image le mont Athos? Charès de Lindos exécute son colosse de Rhodes; alors qu'à l'époque classique on n'autorisait pas les athlètes victorieux à dresser des statues plus grandes que nature, on fait fi maintenant de cette prescription [3]. Les figurines de terre cuite elles-mêmes, encore de dimensions restreintes dans la fabrique de Tanagra, deviennent de véritables colosses dans les ateliers d'Asie Mineure, surtout à Smyrne [4].

L'argile, qui se laisse travailler rapidement, et dont le prix de revient est insignifiant, jouit maintenant d'une grande faveur. On assiste à une véritable renaissance de la plastique en terre, qui avait fleuri à l'époque archaïque, mais que l'âge classique avait abandonnée parce que cette matière lui paraissait trop humble; elle rivalise avec la statuaire de marbre et de bronze, et l'on sait prêter à l'objet l'apparence d'un métal précieux, par la

[1] MAI., X, p. 385; GBA., 1892, I, p. 470.

[2] Collignon, SG., II, p. 445.

[3] Lange, *Darstellung des Menschen*, p. 31, note 1.

[4] Deonna, *Les statues de terre cuite en Grèce*, p. 31 sq.; Pottier, *Diphilos*, p. 93; Reinach, *Esquisses arch.*, p. 207; BCH., 1883, p. 87.

dorure, par un vernis imitant le bronze, ou par un émail vitreux [1].

Pour les mêmes motifs de rapidité et d'économie, on utilise de nouveau le *calcaire* tendre qui avait été abandonné à la fin du VIe siècle [2]; on se sert du *stuc* et du *plâtre* [3] pour rendre certains détails, comme la chevelure des têtes de marbre ou de calcaire [4], ou pour modeler des reliefs ou des statues; les bustes des poètes et des écrivains célèbres dans les bibliothèques et cabinets d'études étaient le plus souvent en cette matière [5]. La *cire* elle-même est employée en statuaire [6].

* * *

Mais au XVe-XVIe siècles, le même désir de production effrénée et facile, qui doit satisfaire toutes les exigences, détermine l'artiste à employer les mêmes matières que les hellénistiques et les Romains.

Le luxe des particuliers s'accroît dans une telle proportion qu'on en viendra, à la fin du XVIe siècle, à décorer de fresques les maisons des simples paysans [7]. Il faut lui fournir des œuvres d'art peu coûteuses. Reprenant l'argile

[1] Reinach, *Esquisses arch.*, p. 221; Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina*, p. 137; Pottier, *Diphilos*, p. 93; cf. aussi glaçure rouge, dès la fin du IIIe siècle, MAI., XXVI, p. 1 sq.; BCH., 1908, p. 162 (à propos des lampes de Délos).

[2] Ex. stèles alexandrines; groupe funéraire d'Alexandrie, MP., IV, 1897, p. 221 sq., 223.

[3] Sur l'emploi plastique de cette matière: DA., s. v. Gypsum; Clarac, I, p. 45 sq.; Blumner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Kunste*, II, p. 143 sq. (p. 139, référ.); Quatremère de Quincy, *Jupiter Olympien*, p. 14, 28; *Notizie degli Scavi*, 1906, p. 235 sq. — Sur le moulage en plâtre, tome I, p. 341 sq.; ci-dessus, p. 299.

[4] DA., s. v. Sculptura, p. 1144; Brunn-Bruckmann, texte de la pl. 605 sq.; Rer., 1908, p. 262; AA., 1906, p. 135-6.

[5] DA., s. v. Imago, p. 403; Blumner, *op. l.*, II, p. 145.

[6] Sur le modelage en cire, Blumner, *op. l.*, II, p. 154 sq.; DA., s. v. Cera, p. 1019, Imago, p. 403; GBA., 1882, I, p. 493 sq.

[7] Muntz, HA., III, p. 450.

qu'aimaient ses ancêtres étrusques [1]. Lucca della Robbia donne le premier exemple de l'emploi des terres cuites émaillées, « équivalent des sculptures en marbre à bon marché » [2], dont la vogue fut si grande. Le modelage en cire prend un brillant essor[3], et le stuc fournit non seulement des reliefs, mais aussi des statues [4].

Grâce aux perfectionnements de la technique, on travaille les pierres de couleur d'une grande dureté, comme le porphyre [5] ; on aime à unir dans une même œuvre les marbres de teintes différentes. Enfin, comme jadis, peinture et sculpture arrivent à donner à leurs produits des dimensions colossales [6]. Il y a là, non tant l'imitation de l'antiquité retrouvée, qu'une évolution naturelle de l'art analogue à celle qui s'était produite au temps des diadoques.

* * *

Maintenant, la virtuosité va remplacer la sincérité, la fraîcheur naïve d'autrefois. Καλεπὰ τὰ καλά; les hellénistiques interprètent à rebours ce proverbe: pour eux ce n'est plus le beau qui est difficile, mais « la difficulté vaincue est elle-même une beauté » [7]. En littérature comme en peinture ou en plastique « jamais on ne vit plus clairement le danger de cette théorie qui se résume dans le mot célèbre « l'art

[1] Deonna, *Les statues de terre cuite dans l'antiquité*. p. 90, 231.

[2] Michel, HA., IV, 1, p. 77, 85. — A la fin de la Renaissance, cette technique sera dédaignée à cause du peu de valeur de l'argile, et reléguée dans les campagnes; aucun artiste ne consentira plus à l'employer, Muntz, HA., III, p. 364-5. A Rome aussi, après l'engouement pour les œuvres de la plastique d'argile, favorisé par le dilettantisme (Deonna, *op. cit.*, 234), les statues de terre ne servent plus qu'à décorer les sanctuaires de province ou les jardins de campagne (*ibid.*, p. 89, 189).

[3] Muntz, HA., III, p. 366.

[4] *Ibid.*, II, p. 460.

[5] *Ibid.*, II, p. 454 ; III, p. 364.

[6] *Ibid.*, II, p. 79, 472 ; III, p. 99, 647.

[7] Saint-Sens, cf. Jean d'Udine, *L'art et le geste*, p. 227. Cherbuliez : « L'illusion parfaite est la marque d'un art imparfait », *L'art et la nature*. p. 37.

pour l'art »[1]. Les poètes se payent de mots, jonglent avec eux, les détachent de toute pensée sérieuse, de tout sentiment sincère, et cherchent, « dans des combinaisons bizarres de vocables obscurs, un plaisir qui tient peut-être de la musique et du rêve, mais qui n'a certainement plus rien de commun avec le bon sens. Cela se voit de tout temps et en tout pays[2] ». Dans l'art figuré, cette virtuosité se plaît à fouiller les musculatures, à rendre les plis compliqués des draperies, à dessiner des raccourcis et des perspectives habiles, à traduire en peinture les effets de la sculpture, ou en statuaire les effets propres au pinceau, en un mot, à aborder toutes sortes de problèmes qui nécessitent une grande maîtrise technique.

L'amour du réalisme et le raffinement de la technique conduisent l'artiste à accorder un soin exagéré aux détails, à perdre de vue l'ensemble pour s'intéresser davantage aux accessoires ; le sculpteur n'a garde d'oublier les franges des vêtements[3], les ciselures des armes, les minuties des chaussures[4] : il indique les moindres plis de la peau, les verrues, les poils qui couvrent les mamelons des seins, la poitrine ou les aisselles des Satyres et des Silènes[5].

Winckelmann remarquait déjà que dans les œuvres de la décadence romaine, les artistes sont « in geringen Sachen fleissiger, und in grösseren nachlässiger »[6]. Souvenons-nous que le rôle de la technique aux débuts

[1] Croiset, *Histoire de la litt. grecque*, V, p. 20; id., *Les démocraties antiques*, p. 146. — Sur l'art pour l'art, tome I, p. 195; Eucken, *Les grands courants de la pensée contemporaine*, 1911, p. 428 sq.

[2] Ex. Lycophron « l'obscur », Croiset, V, p. 241 ; ci-dessus, p. 327 sq.

[3] P. 109.

[4] Courbaud, *op. l.*, p. 261 ; Collignon, *Pergame*, p. 214 ; MA., I, p. 685.

[5] Poils sur les mamelons des seins, Satyre hellénistique, Amelung, *Vatikan*, I, p. 43, n° 29 (cf. au VIe siècle, sur un fragment de Kouros du Ptoion, Deonna, *Apollons archaïques*, p. 89) ; sous les bras du Marsyas de Tarse. — Ces détails apparaissent antérieurement déjà dans la peinture de vases du VIe et du Ve s., Pottier, CV., II, p. 507, 546 ; III, p. 906, 979, 998, 1007 ; JDAI., 1897, p. 36, fig. 26 ; Hartwig, *op. l.*, p. 332, 341 ; MP., XIII, 1906, p. 165 ; MAI., XV, p. 344 ; DA., s. v. Satyri, p. 1092 ; Nicole, *Meidias*, p. 61, 117, note 2, 69 ; cf. déjà le naturalisme de la stèle de Cleitor, du IVe siècle, où les poils des aisselles, les plis de la peau au coude et à la main sont indiqués, MAI., VI, p. 161, pl. V.

[6] Justi, *op. l.*, II, p. 43.

est énorme ; l'artiste, qu'il appartienne à la Grèce primitive ou à quelque contrée peu civilisée d'aujourd'hui, qu'il soit un enfant peu expérimenté ou un fou qui s'amuse à dessiner et à sculpter sans en avoir l'habitude [1], s'occupe avant tout des détails, et ne peut encore s'élever à la vue synthétique, car il est « captif des difficultés du métier, et préoccupé uniquement de les vaincre, ou plutôt d'être le moins possible vaincu par elles » [2]. Quand l'art est arrivé à sa maturité, à l'époque hellénistique et à la Renaissance, il se joue des difficultés qui l'angoissaient jadis, mais son habileté même le fait tomber, cette fois volontairement, dans les défauts qu'il ne pouvait jadis éviter. Le cycle est achevé ; l'art de la fin ressemble à celui du commencement, et en revient au point initial [3].

A la Renaissance, la virtuosité tient aussi la place de la sincérité et de l'imagination [4], et s'attarde souvent au menu détail au détriment de l'effet d'ensemble. On commence à polir les statues à outrance, procédé qui était devenu général au IIIe siècle avant notre ère [5], et dont les œuvres romaines montrent l'exagération. Sansovino rendait les étoffes avec une telle perfection que parfois le marbre n'avait pas plus d'épaisseur que n'en avaient en en réalité les plis du vêtement [6].

*
* *

Cette virtuosité technique, jointe aux tendances réalistes, donne naissance à l'*illusion*, au *trompe-l'œil*.

[1] Ex. Réjà, *L'art chez les fous*, p. 24 ; cf. Tome II. Minutie des détails dans les Corés de l'Acropole. Lechat, M., p. 318 sq. ; 392 ; Deonna, *Peut-on comparer...*, p. 53 (référ.) ; ci-dessus, p. 188.

[2] Lechat. M., p. 7 ; id., SA., p. VI.

[3] Sur ces retours, p. 31 ; sur la ressemblance de l'art des débuts et de la fin, tome II, et le chapitre intitulé « De l'inconscient au conscient ».

[4] En littérature, ci-dessus, p. 331.

[5] JDAI., 1896, p. 18 et note 13. Sur le polissage des statues, DA., s. v. Sculptura, p. 1143, 1149 ; CRAI., 1910, p. 6 ; Courbaud, *op. l.*, p. 3. — En Egypte, Maspéro, *Arch. égyptienne*, 1907, p. 199.

[6] Muntz, HA., II, p. 456.

La nature elle-même induit parfois en erreur et fait découvrir des ressemblances inattendues dans les nuages, les pierres. Les éolithes quaternaires [1] offrent certains de ces *ludi naturae* qui ressemblent à s'y méprendre à une tête humaine ou animale [2].

De bonne heure l'homme remarqua ces apparences mensongères ; il recueillit soigneusement ces pierres qui présentent vaguement l'aspect d'un être vivant, et que l'on a trouvées dans l'Egypte primitive [3] ou dans une chapelle de Cnossos [4] ; puis il accentua intentionnellement ces ressemblances, par la taille, par des retouches, comme on le voit dans certaines sculptures préhistoriques [5].

Dès cette époque reculée, il semble que l'on recherchait volontairement aussi cet aspect illusoire. Suivant la manière dont on tient une statuette quaternaire en forme de cygne, le ventre et le dos se confondent, et l'animal paraît avoir les ailes fermées ou déployées [6] ; deux têtes de rennes sont sculptées en sens inverse, et que l'on tienne le fragment dans un sens ou dans l'autre, on voit toujours une tête dans sa position naturelle [7].

Mais ce sont les Grecs hellénistiques qui élèvent l'art de l'illusion à sa perfection. Les architectes simulent sur les murs, avec leurs pinceaux, des incrustations de marbres variés [8], des colonnades, des perspectives fuyantes. Le sculpteur s'efforce d'induire le spectateur en erreur et

[1] Déchelette, *Manuel d'archéologie préhistorique*, I, p. 27 sq. ; Hoernes, *Ueber Eolithen*, Mitt. des naturwiss. Vereins für Steiermark, 1909 ; cf. A., 1910, p. 82.

[2] A., 1908, p. 113, 116.

[3] Capart, *Débuts de l'art en Egypte*, p. 178-9.

[4] Evans, *The house of the fetish shrine*, ABSA., XI, 1904-5, p. 2 sq. ; p. 10, fig. 4 ; Burrows, *Discoveries in Crete*, p. 159.

[5] A., 1901, p. 108 sq.

[6] A., 1894, p. 140 ; 1904, p. 166.

[7] A., 1904, p. 145. Cf. l'anecdote que les anciens racontaient à propos du peintre Pauson. Cet artiste ayant été chargé de peindre un cheval se roulant à terre, le représenta galopant dans un nuage de poussière. Le client mécontent se plaignit, mais Pauson, retournant le tableau sens dessus dessous, lui prouva qu'il avait fidèlement exécuté son intention, Helbig, *Campanische Wandmalerei*, p. 308.

[8] Bulard, *Peintures murales et mosaïques de Délos*, MP., XIV, 1908.

de faire croire à la vie de ses statues [1]. Dans le quatrième mime d'Hérodas, deux femmes admirent les œuvres d'art contenues dans le temple d'Asklépios. L'une dit : « Vois cet enfant, comme il étrangle l'oie ! Si le marbre n'était pas là devant toi, tu jurerais qu'il va parler. Pour sûr, avec le temps, les hommes finiront par faire vivre la pierre elle-même ». La recherche de l'illusion devient la préoccupation dominante des artistes de l'âge hellénistique. On connaît l'histoire de Zeuxis et des raisins ; une épigramme de l'Anthologie signale un trait analogue : « Peu s'en est fallu que je ne misse la main sur cette grappe de raisins, trompé par l'aspect des couleurs ». C'est là véritablement du trompe-l'œil [2]. C'est une erreur de même genre que voudrait faire supposer l'auteur d'une épigramme sur Andromède, lorsqu'il dit en parlant du monstre qu'on ne sait s'il est peint sur le rocher ou s'il vient de sortir réellement de la mer.

Toutes ces recherches habiles, mais peu sincères, sont familières au XVe siècle déjà, et se développent au XVIe [3]. N'est-il pas curieux que Vasari raconte sur lui-même une historiette toute semblable à celle que les anciens racontaient sur Zeuxis ? un jour qu'il avait peint dans une cour un fraisier, des paons furent trompés par la perfection de cette peinture, et vinrent la becqueter [4].

* * *

Malgré toutes ses qualités, l'art hellénistique *manque d'imagination*. En littérature, comme en peinture ou en plastique, la forme l'emporte décidément sur le fond. Pour remédier à cet appauvrissement, et pour renouveler leur

[1] Sur cette recherche de l'illusion à l'époque hellénistique, d'après les épigrammes de l'Anthologie, RA., 1894, I, p. 346 sq.

[2] Sur le trompe-l'œil en peinture, Blanc, *op. l.* (3), p. 487 sq.

[3] Muntz, HA., III, p. 100, 149.

[4] *Ibid.*, p. 135.

répertoire, les artistes ont recours à divers procédés : ils combinent entre elles les conceptions antérieures pour créer un type inédit, et l'invention n'apparaît que dans l'agencement des éléments disparates; ils transposent à un sujet nouveau le mouvement et l'attitude d'une statue célèbre ; ils rajeunissent les motifs anciens en les traitant au goût de l'époque [1]. En un mot, ils font preuve d'une réelle ingéniosité en s'appropriant les créations de leurs devanciers et en leur donnant leur cachet personnel. Mais il n'est pas moins vrai que l'invention a fléchi, que partout les réminiscences sont visibles et suppléent au manque d'imagination créatrice. L'*académisme* va naître ; on va imiter froidement non plus seulement les motifs antérieurs, mais le style même d'autrefois, et le réalisme disparaîtra devant le retour offensif de l'idéalisme...

Il n'en est pas autrement à la fin de la Renaissance. L'imagination tarit, les réminiscences tiennent lieu d'inspiration; les formules d'atelier remplacent l'observation directe de la nature, la routine gagne du terrain [2]. Après Michel-Ange, la sculpture en arrive à copier des recettes toutes faites, et tombe dans l'académisme, qui va triompher au XVIIe siècle en Italie comme en France [3].

* * *

Pour terminer ce long parallèle entre l'art hellénistique et celui de la Renaissance, comparons rapidement encore l'*architecture* des deux périodes.

La situation des villes nouvelles des diadoques trahit, de la part de ceux qui en choisirent l'emplacement, le désir de les édifier dans les endroits les plus pittoresques,

[1] Sur ces modifications hellénistiques, tome I, p. 322 sq.
[2] Muntz, HA., III, p. 128, 361, 514.
[3] Ci-dessous, Idéalisme et réalisme.

les plus poétiques, ce dont on ne s'inquiétait pas auparavant [1]. C'est Pergame, dans la fertile vallée du Caikos; Tralles, au milieu des bois de figuiers et d'oliviers ; Laodicée, dont les hautes montagnes de l'Asie Mineure limitent le paysage [2].

On aime la nature, et on s'efforce de l'acclimater dans les villes. Ce sont les grandes promenades d'Antioche sur l'Oronte, avec le bois soigneusement entretenu de la voisine Daphné [3]. A Alexandrie, les îlots des maisons sont interrompus par des jardins et des parcs; au milieu de la ville s'élève le Panion, colline artificielle d'où l'on a un merveilleux panorama sur la ville; dans le Musée, une allée d'arbres voit passer les philosophes devisant gravement, et dans le palais des Ptolémées on avait ménagé de nombreux jardins. Les particuliers eux-mêmes cultivent dans leurs cours des jardins ; ils disposent certaines pièces de leur habitation de manière à pouvoir jouir de la vue environnante: c'est alors qu'on invente les oeci cyziceni, salles orientées au nord dont les fenêtres permettaient aux convives couchés sur les triclinia d'avoir la vue sur la campagne [4].

Mais cette nature doit être agréable, riante, arrangée [5]. On la décore de statues-fontaines [6] dont les sujets, célébrés par l'Anthologie, rappellent ceux des bassins de Versailles [7]. Dans les parcs, on élève ces groupes pittoresques qui s'enlèvent sur un fond de verdure. Une lettre d'Alciphron décrit, dans un jardin près de Corinthe, un rocher boisé, peuplé de statues de nymphes, derrière lesquelles apparaissait le dieu Pan qui les guettait. Hérode Atticus plaçait dans les bosquets de sa propriété d'Athènes les

[1] « Raumpoesie », ABSA., IX, 1902-3, p. 232.

[2] Sur ces villes hellénistiques d'Asie Mineure, on pourra consulter les ouvrages de vulgarisation, tels que Sartiaux, *Villes mortes d'Asie Mineure*, 1911 ; Ziebarth, *Kulturbilder aus griechischen Städten*, 1907, etc.

[3] Helbig, *op. l.*, p. 269 sq.

[4] DA., s. v. Œcus.

[5] P. 412.

[6] DA., s. v. Fons.

[7] RA., 1894, I, p. 345.

statues de trois enfants qu'il avait perdus[1]. La composition des groupes s'explique par leur destination.

« Le Taureau Farnèse est le type le plus achevé du groupe pittoresque. Pour le voir sous son vrai jour, il faut le replacer dans le cadre qu'on lui avait, suivant toute vraisemblance, donné à Rhodes, dans un décor de parc, au sommet d'un massif de rochers dont il formait le couronnement. Ainsi s'explique l'ornementation de la base, couverte sur trois côtés de figures d'animaux sculptés en relief, qui semblent brouter sur les pentes de la montagne. Ainsi s'expliquent encore la forme pyramidante du groupe[2], la disposition des personnages étagés sur le rocher, et la préoccupation pittoresque si évidente qui a dicté tout l'agencement des figures[3] ».

Avant l'époque hellénistique, à part quelques exceptions[4], les villes étaient bâties au hasard. Maintenant, les villes nouvelles adoptent un plan uniforme et régulier[5]. Les architectes sont épris de belles ordonnances, savamment et logiquement combinées, aiment les vastes perspectives, les grandes places publiques entourées de portiques spacieux et aérés.

Jadis tout l'effort de la cité convergeait dans la construction des temples que l'on voulait magnifiques. Mais l'individualisme a triomphé, la religion a sombré, et les édifices les plus luxueux sont maintenant ceux des mortels. Ce sont les palais des dynastes, à Pergame, à Tralles, à Alexandrie ; ce sont les portiques énormes où se rassemblent la foule des oisifs, les agoras, les maisons de ville[6], que les princes et les riches particuliers décorent à l'envi d'œuvres d'art. Ce sont des maisons privées, où s'entassent les chefs-d'œuvre des artistes, que l'on orne à

[1] Arch. Zeit., 1878, p. 48; Helbig, *l. c.* ; DA., s. v. Statua, p. 1473, 1481.

[2] Ci-dessus, p. 440, note 3.

[3] Collignon, SG., II, p. 534.

[4] Sélinonte, Fougères-Hulot, *Sélinonte, colonie dorienne en Sicile*, 1910 ; le Pirée, Rhodes, etc.

[5] ABSA., IX, 1902-3, p. 232 ; Collignon, *Pergame*, p. 112, 229.

[6] Ex. Bouleutérion de Milet, Knackfuss, *Das Rathaus von Milet*, 1908.

profusion de statues, de statuettes, de mobilier précieux, d'orfèvrerie. On ne néglige pas entièrement les dieux, on leur élève encore de beaux temples ou des autels gigantesques, ceux de Pergame ou de Syracuse[1]; mais ces constructions ne symbolisent plus l'expression de l'âme populaire; elles sont élevées par la volonté des princes, des souverains, qui y voient moins une occasion d'honorer la divinité que de se glorifier eux-mêmes.

Le XIIIe siècle élevait des cathédrales; les XVe-XVIe siècles élèvent surtout des édifices municipaux, construisent des places publiques, des portes monumentales, percent des rues, décorent les villes de fontaines où l'élément architectonique s'allie à l'élément plastique[2]. Les palais, les villas se multiplient et sont extraordinairement luxueux. Dans les jardins on recherche la beauté de la vue, l'élévation du site; on les peuple de statues, on y construit des grottes incrustées de coquillages, on violente la végétation au point de lui donner l'aspect de murailles de verdure[3].

Partout domine la prédilection pour les grandes lignes, le souci de la correction, de l'effet d'ensemble, de la régularité, de la symétrie; l'architecture des villes, comme celle du paysage, est « l'expression rigoureuse, mathématique, de la volonté d'un seul ». Tout est soumis à la logique, et la raison se substitue peu à peu à l'imagination, à la fantaisie[4].

Les traités de Vignole, de Serlio, de Palladio[5], codifient les règles de l'architecture, tout comme à l'époque romaine, les grands principes de l'architecture hellénistique avaient été cristallisés dans l'œuvre de Vitruve. Muntz a fait justement observer que l'architecture à la fin de la Renaissance a suivi la même évolution que dans l'art romain, que si Vitruve se plaignait déjà de l'absurdité de certains

[1] Lubke, *op. l.* (5), p. 160 sq.
[2] Muntz, HA., II, p. 13; III, p. 320 sq.
[3] *Ibid.*, II, p. 356 sq.
[4] *Ibid.*, II, p. 14, 316; III, p. 296, 300, 357.
[5] *Ibid.*, III, p. 298 sq.

motifs, les mêmes critiques pourraient s'adresser au XVIe siècle, à Michel-Ange et à son école[1].

Bien des motifs inventés par les architectes de la Renaissance étaient déjà connus des hellénistiques; l'emploi uniquement décoratif de la colonne, la colonne engagée[2], la caryatide placée devant un mur et ne faisant plus office de support[3], les niches pour statues, qui, ornées de colonnades et de frontons, décorent les murailles[4], l'alternance par étage du dorique et de l'ionique[5], les statues décoratives qui rompent la belle ordonnance des façades[6]...

En étudiant parallèlement l'histoire du temple grec et de la cathédrale, on verrait que tous deux ont passé par les mêmes vicissitudes. Le Ve siècle a créé la forme parfaite du dorique et de l'ionique au Parthénon et à l'Erechtheion, comme le XIIIe siècle a créé la cathédrale-type. Mais cette sobriété commence à disparaître à partir du IVe siècle, et, à l'époque hellénistique, le dorique est enjolivé au temple de Dionysos à Pergame, l'ionique se surcharge d'ornements, et le corinthien est préféré parce qu'il est plus riche, plus exubérant ; les temples d'Asie Mineure, ceux de Didymes et d'Aphrodisias, couvriront bientôt les chapiteaux d'une profusion de motifs. De même, de la fin du XIVe siècle jusqu'à la Renaissance, le gothique flamboyant « n'apporte pas de principe nouveau », mais, « comme toute phase dernière d'un art, le goût des complications[7]...

[1] Muntz, HA., III, p. 312.

[2] Gœthe disait : « Palladio est un génie créateur, car il sut vaincre la contradiction qu'il y aura toujours à associer des colonnes et des murs ». Ce procédé apparaît déjà dans l'art grec tardif, MRI., 1894, p. 154.

[3] En Grèce, *ibid.*, p. 160.

[4] Création hellénistique, dont on connaît des exemples à Pergame, au sanctuaire d'Athéna Polias. Collignon, *Pergame*, p. 113 sq., et dans la maison du consul Attale, MAI., 1907, p. 167 sq. — Cf. MP., IX, 1902, p. 223 ; X, 1903, p. 10.

[5] Cf. les portiques hellénistiques de Pergame, d'Athènes.

[6] Muntz, HA., III, p. 312.

[7] Michel, HA., III, 1, p. 5; Reymond, *Bernin*, p. 129.

IX

L'ART HELLÉNISTIQUE ET L'ART DU XVIIIe SIÈCLE

« Une comparaison s'impose, qui prouve l'éternelle oscillation des formules d'art, tour à tour antiques et modernes, la reproduction identique des mêmes phénomènes à travers les âges. Dans cet art alexandrin, nous avons comme un prototype de l'art français du XVIIIe siècle ».

POTTIER, *Diphilos*, p. 111.

Les tendances de la société : réveil de l'individualisme, disparition de l'idée de patrie, cosmopolitisme, affaiblissement de la religion. — La science et l'érudition. — Confusion des genres littéraires et artistiques. — Rôle des artistes. — Le sentiment de la nature. — Les types réalistes, les paysans, etc. — La volupté, la sensualité. — La sentimentalité. — L'exaltation des passions. — La peinture des mœurs. — L'enfant. — Les tendances contradictoires.

Une autre comparaison s'impose encore à notre esprit, entre l'art hellénistique et celui du XVIIIe siècle. On a parfois relevé les curieuses ressemblances qui unissent ces deux périodes de civilisation. On a dit : « Le génie français et le génie grec, à cette heure de l'histoire, furent en telle concordance, qu'en se promenant au Louvre dans les salles de Myrina et dans les salles de l'Ecole française du XVIIIe siècle, on reconnaît dans ce peuple de figurines de telles ressemblances, qu'on croit se trouver au milieu des filles d'un même père » [1]. C'est ce que répètent M. Pottier, qui compare les figurines de terre cuite hellénistiques aux frêles statuettes de Saxe [2] ou aux groupes de Clodion [3], M. Milliet [4], d'autres encore... Dire que la littérature du XVIIIe siècle rappelle par ses tendances l'alexandrinisme, même lorsqu'elle ne l'imite pas directement, est devenu un lieu commun. En effet, on n'aime et on ne comprend guère que les poètes de la Grèce finissante, qui ont maintes affinités avec l'esprit du XVIIIe siècle. Chénier s'inspire des poètes de l'Anthologie, et l'idée qui domine son esthétique est tout alexandrine [5]...

* * *

Nous connaissons suffisamment les traits caractéristiques de l'époque hellénistique pour qu'il soit inutile de

[1] *L'école d'art. L'art et les mœurs en France*, p. 101.
[2] GBA., 1909, II, p. 26, 28.
[3] *Diphilos*, p. 111.
[4] *Mélanges Nicole*, p. 359.
[5] Bertrand, *La fin du classicisme et le retour à l'antique*, p. 39, note 1 ; 239, 240, 259, 272.

les rappeler ici, et nous nous bornerons à signaler ceux qui leur sont semblables au XVIIIe siècle.

L'individu s'affranchit de tout lien ; il commence à sentir les entraves de la société et des institutions séculaires, et il s'efforce de les secouer. Il veut s'appartenir désormais à lui-même, et, prenant conscience de sa valeur, le sentiment de ses droits va s'exaspérer [1]. N'avions-nous pas constaté à l'époque hellénistique [2], comme au début de la Renaissance [3], le même *réveil de l'individualisme*, puissamment secondé par les efforts des philosophes qui sapent toutes les vieilles traditions ? [4].

Les sentiments forts et sincères s'affaiblissent. Sous la poussée du culte du moi, l'*amour de la patrie* disparaît. Jusque-là le patriotisme avait été ce qu'il était jadis dans la Grèce classique, fait d'un fort préjugé national contre l'étranger, d'une orgueilleuse conscience de l'âme française avec son génie propre, d'une admiration exclusive de son œuvre civilisatrice : ainsi, au Ve siècle grec, la haine du barbare et la conscience de sa propre valeur avaient conduit la race grecque à sa plus haute prospérité... Plus on avance vers la Révolution, plus ce sentiment désintéressé tend à s'amoindrir et à se restreindre à la conscience des droits du citoyen : sous la Révolution même le patriotisme ne signifie plus l'attachement au pays natal, à la gloire passée du pays ; le mot de patriote en viendra à ne plus désigner que le partisan d'un faction politique [5]. Mais la Grèce hellénistique avait vu elle aussi mourir l'amour de la patrie [6]...

En revanche, comme dans la Grèce des diadoques, on s'éprend pour tout ce qui est étranger, on devient

[1] Bertrand, *op. l.*, p. 6, 14, 31.

[2] P. 315.

[3] P. 318.

[4] Nestle a relevé des analogies entre la seconde moitié du Ve siècle grec et le XVIIIe siècle, en ce sens qu'à ces deux époques, la philosophie et la politique sont d'accord pour ruiner les anciennes traditions, *Politik und Aufklärung in Griechenland im Ausgang des V. Jahrh. v. Chr.* NJklA., 1909, 1 livr.

[5] Bertrand, *op. l.*, p. 30 sq.

[6] P. 315.

cosmopolite. Le goût des voyages se développe [1]; on raffolle de tout ce qui est exotique [2], et les turqueries [3], les chinoiseries [4], devenues à la mode, sont « une des provinces du rococo » [5]. La littérature crée des genres qui satisfont ces goûts nouveaux : de même que les hellénistiques avaient inventé le roman de voyages et d'aventures [6], on écrit maintenant des romans de voyages pittoresques [7], on étudie avec curiosité les institutions des pays divers, et on accueille avec faveur les littératures anglaises et allemandes [8]. La musique, elle aussi, « devient cosmopolite, universelle, aux approches de ce grand ébranlement des âmes qu'on nomme la Révolution française, comme autrefois la peinture, sous la secousse de cette grande rénovation des esprits qu'on appelle la Renaissance... » [9].

Le *sentiment religieux*, fortement atteint, cède devant le paganisme croissant des mœurs, devant la volupté envahissante, devant les progrès de l'esprit rationaliste, individualiste [10]. Les dieux hellénistiques étaient descendus de l'Olympe et avaient dépouillé tout prestige supraterrestre : Aphrodite était devenue quelque peu courtisane [11]. Au XVe siècle, Savonarole tonnait contre les peintres qui peignaient des Vierges et des Madeleines

[1] *Histoire du paysage en France*, p. 179.

[2] *Ibid.*, p. 266 sq. Les Orientalistes ; Vaudoyer, *L'Orientalisme en Europe au XVIIIe siècle*, GBA., 1911, II, p. 89 sq.

[3] Boppe, *Les peintres de Turcs au XVIIIe siècle*, GBA., 1905, II, p. 43 sq. ; 220 sq.

[4] Cordier, *La Chine en France au XVIIIe siècle*, 1910 ; Belevitch-Stankevitch, *Le goût chinois en France*, 1910 ; Kœchlin, *La Chine en France au XVIIIe siècle*, GBA., 1910, II, p. 89 sq.

[5] Goncourt.

[6] Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, V, p. 146 sq. ; Rhode, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, 1876.

[7] *Histoire du paysage en France*, p. 179.

[8] Bertrand, *op. l.*, p. 19 sq. ; Texte, *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*.

[9] Taine, *Philosophie de l'art ;* Lalo, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, p. 316, note 2.

[10] Bertrand, *op. l.*, p. 2 sq.

[11] P. 342, 346.

à la ressemblance des femmes de mœurs légères [1]. Mais, au XVIIIe siècle, la divinité n'a plus rien d'austère : les Vénus de boudoir, imitées de l'antiquité, ne se distinguent pas des Vierges mondaines, de celles de Boucher, qui prenait pour modèle la tête de la petite Coupé de l'Opéra [2].

Une religion purement humaine naît, celle des *grands hommes*. La philosophie et la littérature ont leurs saints, à qui on élève non seulement des bustes et des statues, mais pour qui l'on célèbre même des cérémonies rituelles. C'est une mode que d'avoir dans son jardin un autel dédié à un grand homme [3]. A partir de l'époque hellénistique aussi, dans les bibliothèques, les musées, les demeures des particuliers, les bustes des philosophes et des poètes avaient remplacé peu à peu les images des dieux mourants [4].

* * *

La curiosité intense que les hellénistiques éprouvaient pour tout détail réel, concret, avait donné naissance à de nombreuses branches de *science* ou d'*érudition* inconnues jusqu'alors [5]. Le XVIIIe siècle éprouve une fièvre de connaissance analogue, qui entraîne jusqu'aux femmes et aux gens du monde [6]. Doit-on rappeler que c'est alors que les sciences modernes se constituent dans leurs grandes lignes, que toutes les branches du savoir humain sont étudiées [7] ? On connaît la grande érudition du XVIIIe siècle [8]. Ce sont les nombreux travaux des Bénédictins,

[1] P. 344.
[2] Goncourt, *L'art au XVIIIe siècle* (3), 1, p. 161 sq.
[3] Bertrand, *op. l.*, p. 32.
[4] Collignon, *Pergame*, p. 143 sq.; RA., 1894, I, p. 358.
[5] P. 324.
[6] Bertrand, *op. l.*, p. 17 ; même détail à l'époque hellénistique, p. 333; au XVIe siècle, p. 335.
[7] *Ibid.*, p. 6, 15 sq.
[8] *Ibid.*, p. 43 sq.

tels que Montfaucon, Mabilleau, ou ceux de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. L'archéologie prend une place prépondérante, comme au temps des diadoques [1], et les travaux d'une pédanterie naïve rappellent parfois ceux des alexandrins ; Boivin le cadet disserte gravement sur deux vers d'Horace : « Il s'agit de savoir si celui qui beuvait ternos ter kyathos beuvait neuf coups, ou s'il n'en beuvait qu'un ». Ce sont les progrès de la philologie, avec D'Ansse de Villoison[2], de l'histoire grecque et romaine, avec la critique de Levesque sur l'« Incertitude des quatre premiers siècles de Rome » (1724), de la mythologie, avec les traductions nombreuses, de l'anthropologie, avec l'« Histoire des Fétiches » de de Brosses et les travaux de Demeunier [3]. En un mot, la tendance réaliste des esprits du XVIIIe siècle développe les mêmes études qu'à l'époque hellénistique.

Mais les travaux littéraires pèchent par le même défaut que ceux des Grecs, par l'abus d'érudition, qui détourne les esprits des grandes questions au profit de *recherches minimes et souvent oiseuses*. Les érudits éparpillent leur savoir sur une foule de points de détails ; ils ont un goût fâcheux pour les questions minuscules et les noms les plus obscurs ; ils préfèrent discuter sur la vie et les œuvres de Thrasylle ou de Charon de Lampsaque plutôt que d'essayer de comprendre Homère ou les tragiques grecs [4]. Et les poètes affectent la même prédilection pour les petits sujets. Quelques vingt siècles auparavant, les hellénistiques excellaient eux aussi à déterrer quelque légende oubliée ou peu connue, fouillant le passé dans ce qu'il a de plus obscur, et leurs poètes versifiaient agréablement sur des riens [5]. N'a-t-on pas dit plusieurs fois que leur

[1] Bertrand, *op. l.*, p. 46, 52 ; cf. au temps des diadoques, tome I, p. 49.

[2] Joret, *D'Ansse de Villoison et l'hellénisme en France pendant le dernier tiers du XVIIIe siècle*, 1910.

[3] Van Gennep, *Religions, mœurs et légendes*, III, p. 21 sq. Un ethnographe oublié du XVIIIe siècle : J.-N. Demeunier ; Hervé, *Les débuts de l'ethnographie au XVIIIe siècle*, Rev. Soc. Anthrop., Paris, 1909.

[4] Bertrand, *op. l.*, p. 69, 165, 177.

[5] P. 328.

poésie « nous fait songer aux petits poètes du XVIIIe siècle ? » [1].

Un caractère commun aux deux époques est le manque d'inspiration sincère. On connaît admirablement, comme Delille, les ruses du métier, mais il n'y a plus de sentiments puissants capables de créer une grande œuvre ; il n'y a plus qu'une stérilité poétique presque complète et un absolu *dénuement d'invention* [2].

Ce goût de l'érudition, qui masque l'appauvrissement de la veine poétique, développe la *poésie didactique*, dont la seule ambition est de vulgariser la science en déployant toutes les ressources d'une versification habile, qui se joue des difficultés techniques et les recherche même à plaisir. L'époque hellénistique avait vu briller Aratos, que M. Croiset compare à Saint-Lambert : « comme le poète des Saisons, si fort admiré de La Harpe, il est bon écrivain, bon versificateur, précis, élégant et froid » [3] ; Apollonios de Rhodes, dont le poème n'est qu'un catalogue géographique, mythologique, étymologique ; Nicandre de Colophon, qui étudie les morsures des bêtes et les contrepoisons... Incapables de créer une synthèse poétique à la façon d'un Lucrèce, desséchés par la science, et désireux d'unir dans leurs vers la chimie, la physique, la médecine, l'agriculture, toutes les branches du savoir humain, ils appartiennent bien, ces poètes hellénistiques, à la même famille d'esprits que les versificateurs du XVIIIe siècle [4], aux œuvres platement réalistes, moralisatrices, scientifiques, qui s'ingénient à mettre en vers n'importe quoi, et dont le triomphe est d'autant plus grand que le sujet traité est plus mesquin. Delille décrit la raquette, une partie de jaquet ou de piquet, le jeu de quilles [5]. La devise de ce temps se résume dans ces deux vers de Roucher :

> « Et parcourant les mers et la terre et les cieux
> Mes chants reproduisent tout l'ouvrage des dieux ».

[1] Croiset, *op. l.*, V, p. 220.
[2] Bertrand, *op. l.*, p. 220, 310 sq. ; à l'époque hellénistique, p. 328.
[3] *Op. l.*, V, p. 227.
[4] Bertrand, *op. l.*, p. 167, 179, 332.
[5] *Ibid.*, p. 187.

Sainte-Beuve l'a dit : « le dernier triomphe et comme le bouquet du genre, est aussi la dernière grande production de Delille, les Trois Règnes, qu'on peut définir la mise en vers de toutes choses, animaux, végétaux, minéraux, physique, chimie, etc. ». Est-il surprenant de constater qu'au XVIIIe siècle on en revient à imiter les poèmes didactiques des alexandrins ? [1]. La noble poésie du Ve siècle était trop élevée pour les hellénistiques, et au XVIIIe, pour les mêmes raisons, à cause de l'amoindrissement du sentiment national, de l'affaiblissement de la religion, du triomphe de l'individu, le grand art idéaliste du XVIIe était lettre close [2].

* * *

Comme à l'époque hellénistique et au XVe siècle [3], la *critique d'art* se développe, et les ouvrages théoriques abondent [4]. On arrive, par cette union de la littérature et de l'art, à la *même confusion des genres* que jadis. Les poètes hellénistiques s'efforçaient de rivaliser avec la peinture dans leurs descriptions [5]; les peintres et les sculpteurs, créant un art littéraire, voulaient indiquer sur les visages de leurs personnages une complexité de sentiments que la parole seule pouvait clairement exprimer [6], se complaisaient dans l'allégorie, traduction figurée d'idées littéraires [7]; les uns imitaient avec le pinceau l'architecture et la sculpture ; les autres cherchaient à rendre la plastique picturale [8]; il y avait désormais une

[1] Bertrand, *op. l.*, p. 183.
[2] *Ibid.*, p. 174.
[3] P. 333, 337.
[4] Bertrand, *op. l.*, p. 278 ; ex. Watelet, *Art de peindre*, 1760 ; Lemierre, *La peinture*, 1769.
[5] P. 412.
[6] P. 358.
[7] P. 375, 421.
[8] P. 426.

pénétration réciproque des différentes branches, une sorte de retour à l'indétermination primitive[1].

Nous retrouvons tout cela au XVIIIe siècle, après l'avoir constaté à la Renaissance. On est convaincu que, suivant l'antithèse de Simonide, « la peinture est une poésie muette et la poésie une peinture parlante », que la même esthétique permet de juger un tableau d'histoire et un poème épique, puisque les deux genres se confondent, et cette croyance inspire à Diderot sa critique littéraire des Salons.

Jamais cette union entre les arts plastiques et la littérature n'a été plus étroite qu'au XVIIIe siècle. Dès 1719, l'abbé Dubos, dans ses « Réflexions critiques sur la poésie et la peinture », s'efforce de prouver que l'esthétique du peintre est la même que celle du poète ; l'abbé Batteux, dans ses « Beaux-arts réduits à un même principe », reprend en 1746 cette théorie. Caylus autorise cette confusion dans ses « Nouveaux sujets de peinture et de sculpture » ; Chénier recommande aux peintres la lecture des poètes, mais il estime aussi que le poète doit se former la main et l'œil au commerce assidu des peintres et des sculpteurs[2]. Désormais le poète est l'émule du peintre et le peintre le rival du poète. On ira si loin dans ce sens que Lessing écrira le Laocoon, pour fixer les limites respectives de la peinture et de la poésie[3].

Ces sujets de Prudhon : « l'Amour réduit à la Raison », où l'on voit l'Amour lié par les deux mains à un anneau, et devant lui la Raison applaudissant avec une douce raillerie[4] ; « le Cruel rit des pleurs qu'il fait verser », où l'Amour se tient vainqueur près d'une jeune femme en larmes ; que sont-ils, sinon des épigrammes de l'Anthologie, ou les équivalents de ces peintures allégoriques de Pompéi ?

[1] P. 430.

[2] Bertrand, *op. l.*, p. 245-6.

[3] *Ibid.*, p. 277-8 ; sur ces rapports de la poésie et de la peinture au XVIIIe siècle, cf. encore Croulé, *Lessing et le goût français en Allemagne*, 1863, p. 134 sq. ; GBA., 1909, I, p. 174 sq.

[4] Goncourt, *L'art au XVIIIe siècle* (3), p. 410 ; Bricon, *Prud'hon*, p. 9, fig. Ci-dessous, p. 482, fig. 82.

De telles compositions deviennent de véritables rébus psychologiques où l'on recherche la même complexité de sentiments qu'à l'époque hellénistique. Timomaque savait peindre sur le visage de sa Médée les sentiments contraires de pitié et de colère, et voici que le P. Laugier prétend qu'une Psyché doit montrer un mélange de crainte, de surprise, de désir, d'amour et d'admiration[1]. L'allégorie fait fureur, Cochin, dans son Iconologie, affublera d'oripeaux allégoriques tous les sentiments humains[2], et les peintres rechercheront les sujets les plus quintessenciés. Tous les artistes ont, suivant le mot de Delacroix, « comme un esprit endiablé de rivalité avec la parole écrite ».

Entre la peinture et la plastique les rapports ne sont pas moins intimes qu'entre la peinture et la poésie. David compose ses tableaux de statues antiques et arrive à donner l'impression d'un bas-relief polychrome[3]. Clodion, dans ses figurines, s'attaque aux plus difficiles problèmes de la plastique, qu'il traite avec une science toute picturale des effets d'ombre et de lumière ; dans une scène marine, il s'essaye à traduire non seulement l'écume des vagues, mais la souplesse des cheveux des Néréides et jusqu'à l'humidité luisante de leurs corps[4].

* * *

Le *rôle des artistes* devient plus important, et leur condition sociale s'élève[5]. Le monde exerce sur eux une sorte de fascination, et ils ne travaillent guère que pour lui ; une gravure de Moreau le Jeune est caractéristique : un écrivain se présente au lever d'un seigneur et lui offre l'ouvrage récent qu'il lui dédie, avec les armoiries sur le

[1] GBA., 1909, I, p. 174.
[2] Goncourt, *op. l.*, II, p. 69.
[3] Bertrand, *op. l.*, p. 312 sq.
[4] *Ibid.*, p. 297-8.
[5] A l'époque hellénistique, p. 332 ; au XVe siècle, p. 334.

plat. Le rôle artistique des salons est bien connu : ce sont eux qui font les réputations ; les lectures publiques recommencent comme au temps de Pline le Jeune, et l'on a remarqué qu'il est curieux de voir la décadence classique du XVIIIe siècle offrir les mêmes symptômes que la décadence latine [1]. L'acteur, lui aussi, n'est plus méprisé, la puissance des gens de théâtre date véritablement de ce temps [2], de même qu'à l'époque des diadoques nous les voyons s'organiser en confréries importantes et jouir de privilèges qui jusqu'alors leur étaient refusés.

* * *

Le *sentiment de la nature,* intense au XVe siècle, avait peu à peu décliné avec la tendance idéaliste du XVIe [3], et au XVIIe le paysage avait disparu de nouveau de l'art, ou était du moins devenu tout à fait conventionnel [4]. On professe une profonde horreur pour la nature sauvage, dans laquelle on ne reconnaît, avec Théophile de Viau, que :

« Quelques déserts affreux, où des forêts suantes
Rendent de tant d'humeurs les campagnes puantes ».

Mais une réaction devait nécessairement se produire ; dès la fin du XVIIe siècle la nature tient à reprendre la place dont elle avait été dépouillée [5], et au XVIIIe, on éprouve pour elle une passion débordante [6].

On s'enthousiasme pour l'*agriculture.* C'est le temps où Voltaire mène grand bruit autour de ses entreprises agri-

[1] Bertrand, *op. l.*, p. 175-6.

[2] *Ibid.*, p. 147.

[3] Sur le sentiment de la nature au XVe s., p. 408 ; sur la tendance idéaliste au XVIe siècle, ci-dessous, Idéalisme et réalisme.

[4] *Histoire du paysage en France,* 1908, p. 110, 117, 136 ; Gaultier, *Reflets d'histoire,* p. 150 sq.

[5] Gaultier, *op. l.*, p. 173.

[6] *Ibid.*, 159 sq., p. 174 sq. ; *Histoire du paysage en France,* p. 153 sq.

coles, où les Choiseul, les La Rochefoucauld, se posent en gentilshommes campagnards, où la question des grains occupe même les salons [1].

La littérature flatte cette manie; elle s'efforce de donner aux gens du monde le goût des champs, et Saint-Lambert avec ses Saisons, Roucher avec ses Mois, Delille avec ses Jardins et ses Géorgiques, se posent en apôtres de cette nature érigée au rang de religion, suivant en ce point comme en tant d'autre l'exemple des hellénistiques qui composaient en abondance des traités en vers ou en prose sur l'agriculture [2].

Sans doute, ce sentiment est en grande partie sincère, et l'on aime la nature qui repose de la vie trop intense des cours et des villes, mais, comme autrefois [3], il est aussi en partie factice. Ce n'est pas encore la nature sauvage, celle de Rousseau, promoteur des jardins romantiques [4], qui préférera aux parterres de Versailles le jardin d'Alcinoüs, « dans lequel, à la honte de ce vieux rêveur d'Homère et des princes de ce temps, on ne voit ni treillage, ni statues, ni cascades, ni boulingrins [5] ». La nature qui plaît à l'homme du XVIIIe siècle, c'est celle que chantaient Théocrite ou Sannazar [6], que chante maintenant Chénier : riante, aimable, arrangée pour le plaisir des yeux, machinée comme un décor, et trahissant la main de l'homme [7]. Partout l'on aperçoit des petits temples, des autels, des bancs, des roches savamment taillées, des sources vives au milieu de la verdure, tous les accessoires qui apparaissaient déjà sur les reliefs pittoresques hellénistiques et sur les paysages peints des maisons de Pompéi; çà et là des guirlandes se balancent, et l'on pourrait aussi bien parler de la *guirlandomanie* Louis XVI que de la guirlandomanie alexandrine [8]. Si l'on se représente les jardins

[1] Bertrand, *op. l.*, p. 189.
[2] Croiset, *op. l.*, V, p. 145.
[3] A l'époque hellénistique, p. 412.
[4] *Histoire du paysage en France*, p. 178.
[5] Bertrand, *op. l.*, p. 116.
[6] P. 412.
[7] Bertrand, *op. l.*, p. 252 sq.
[8] Tome I, p. 149.

antiques, soigneusement entretenus, aux allées rectilignes, aux plantes et aux arbres taillés artificiellement, comme sur les fresques de la maison des Vetti à Pompéi, ne voit-on pas que les jardins « à la française » ont leur origine à l'époque hellénistique? Vitet le remarquait déjà : « Lisez cette description minutieuse que Pline nous a laissée de son jardin chéri ; vous n'entrerez pas dans une allée sans avoir à droite et à gauche un cordon de buis bien taillé, bien peigné, sans passer en revue des sphinx, des griffons, et autres animaux plantés en sentinelle de distance en distance. On se croirait transporté dans quelque Elysée de Madame de Pompadour » [1].

Le *goût des ruines* était né à l'époque hellénistique, et l'artiste sculptait fréquemment sur les reliefs un temple ruiné envahi par les arbres [2]. Un tel sentiment ne pouvait se développer que dans une société avancée, qui, lasse de vivre, jette un regard de regret vers le passé : « nous ne comprenons guère les ruines, dit Heine, que le jour où nous-mêmes le sommes devenus ». Si, en 1739, le président de Brosses estimait qu'il fallait démolir une partie du Colysée pour en restaurer l'autre, vingt-cinq ans après, Duclos écrivait sa fameuse phrase : « les débris des monuments jettent l'âme dans une sorte de mélancolie qui n'est pas la tristesse, et qui fait naître des réflexions sur le sort des empires [3]. » Dès lors les jardins se couvrent de ruines, la littérature les célèbre avec Delille, et la peinture, avec des artistes comme Hubert Robert, contribue à les mettre à la mode [4].

Dans ce cadre gracieux et parfois mélancolique, évoluent des *bergers d'idylles*, ceux qui charmaient Marie-Antoinette à Trianon, et qui sont les frères des bergers alexandrins. Malgré son réalisme sincère, Théocrite parfois « habillait en pasteurs des personnages de la réalité et donnait à quelque poète très élégant et raffiné du jour,

[1] Cité par Canat, *La Renaissance de la Grèce antique*, p. 217.

[2] Tome I, p. 49; relief de Munich, Collignon, SG., II, p. 575, fig. 297.

[3] Sur le sentiment des ruines au XVIIIe siècle, Ampère, *La Grèce, Rome et Dante*, p. 180 sq.

[4] *Histoire du paysage en France*, p. 163, 165 ; Bertrand, *op. l.*, p. 299.

avec une peau velue de bouc fauve, une ceinture tressée et un bâton d'olivier sauvage, l'apparence rustique du chevrier Lycidas »[1]. Les bergers du XVIIIe siècle sont tout aussi peu rustiques. Dans les paysages mignards de Boucher, qui « ne semble avoir eu d'autre préoccupation que celle de sauver à son temps l'ennui de la nature »[2], les bergers et les bergères, mondains déguisés, appartiennent à ces églogues que critiquait Fontenelle : « Il en va, ce me semble, de ces églogues comme des habits que l'on prend dans les ballets pour représenter des paysans. Ils sont d'étoffes beaucoup plus belles que ceux des paysans véritables ; ils sont même ornés de rubans et de points, et on les taille seulement en habits de paysans »[3].

* * *

Cette réaction en faveur d'une simplicité perdue, qui favorise l'amour de la nature, se rencontre dans toute société avancée. L'excès de civilisation finit par lasser, et l'homme du XVIIIe siècle veut retourner à cette nature dont il est si fort éloigné, et qui lui apparaît comme souverainement bonne ; les plus voluptueux prêchent, sans se douter du contraste de leur vie et de leurs idées, les

[1] Courbaud, *Bas-relief romain*, p. 241 ; sur le sentiment de la nature à l'époque hellénistique, semblable à celui du XVIIIe siècle, p. 235 sq. L'églogue de Virgile met aussi en scène des patriciens déguisés en bergers, Wenig, *Les Eglogues de Virgile et la poésie romaine contemporaine*, Listy filologické, XXXV, 1908.

[2] Goncourt, *op. l.* (3), I, p. 148.

[3] *Ibid.*, p. 147. — Comme aux temps hellénistiques (cf. p. 407), on peint avec prédilection au XVIIIe siècle des natures mortes. Chardin « est le grand maître de la nature morte, et ses fleurs, ses fruits, ne sont plus schématiques comme autrefois, mais pleins de naturel. Rien n'humilie ses pinceaux. Il touche au garde-manger du peuple. Il peint le vieux chaudron, la poivrière, l'égrugeoir en bois avec son pilon, les meubles les plus humbles. Nul morceau de nature qu'il méprise. » Goncourt, *op. l.* (3), I, p. 69 sq.

vertus d'austérité, de frugalité [1]. Ainsi jadis Théocrite recherchait « la naïveté, la simplicité des idées et des sentiments, si différente de ce qu'il voit autour de lui à Cos ou Alexandrie » [2]. On veut être philanthrope, charitable [3], et, le réalisme grandissant venant en aide à cette tendance qui porte les esprits vers tout ce qui leur est contraire [4], on s'éprend de curiosité, de sympathie même pour *la vie des humbles,* des paysans, des ouvriers, de celui que l'on rencontre tous les jours dans la rue. Devons-nous rappeler que les hellénistiques aussi, et pour les mêmes motifs, s'intéressaient aux basses classes de la population, et que la littérature et l'art figuré nous ont transmis de nombreux témoignages de cette tendance nouvelle [5], accordant à la peinture des mœurs contemporaines, souvent les plus triviales, une importance inconnue auparavant ?

Au XVIIIe siècle, les poètes célèbrent la vie des paysans [6], et les peintres composent avec eux des scènes naïves. Greuze est le peintre des mœurs bourgeoises : quoi de plus charmant que cette paysanne apprenant à son enfant à jouer de la vielle [7] ? Mais Chardin reste le maître incontesté de ce genre familier qui était jusqu'alors abandonné en France [8]; c'est à la petite bourgeoisie qu'il demande ses sujets : « il ne vient pas là une femme du tiers état, dit une brochure du temps en parlant de ses tableaux, qui n'y voie son train domestique, ses manières, ses occupations journalières, sa morale, l'humeur de ses enfants, son ameublement, sa garde-robe.. ». C'est ainsi que procédaient les artistes hellénis-

[1] Bertrand, *op. l.*, p. 7, 102, 258.

[2] Croiset, *op. l.*, V, p. 195.

[3] GBA., 1909, I, p. 280 sq.

[4] Renan, *Cahiers de jeunesse*, p. 127 : « Ce qui me frappe surtout, c'est que le siècle se consume lui-même, se porte avec une incroyable activité à tout ce qui est son contraire. Le grand seigneur n'aime à entendre parler que de bienfaisance, de soin du peuple. »

[5] A l'époque hellénistique et au XVe siècle, p. 325, 404.

[6] Bertrand, *op. l.*, p. 172.

[7] Goncourt, *op. l.* (3), I, p. 296, 301.

[8] *Ibid.*, p. 66, 78, 81.

tiques, qui aimaient à représenter, dans un cadre réaliste, les mœurs de la classe bourgeoise ou populaire.

* * *

Une onde de *volupté* avait envahi la société hellénistique [1]. Les dieux eux-mêmes, abandonnant leur majesté olympienne, étaient devenus sensuels et passionnés. *L'amour, la volupté, la sensualité,* ce sont là les traits dominants de cette époque. Callimaque analyse avec une science toute nouvelle la psychologie amoureuse de ses héros Acontios et Cydippé [2]; Théocrite chante l'amour dans le cadre de la nature ; Apollonios de Rhodes dépense des trésors de subtilité dans l'analyse de cette passion, et « c'était une chose neuve, à cette date, que d'étudier heure par heure, pour ainsi dire, l'éclosion d'un sentiment dans une âme, d'en suivre les progrès minutieusement, d'en dire les incertitudes, les combats douloureux, et d'arriver peu à peu, sans défaillance, jusqu'à l'explosion finale... l'art classique n'offrait à Apollonios aucun modèle de ce genre » [3].

L'art figuré représente dès lors avec prédilection les scènes où figurent les divinités des sens, Aphrodite, Eros, les Nymphes, les Satyres, Hermaphrodite [4], et comme *la femme* est la grande dispensatrice d'amour et de volupté, il lui adresse un culte fervent [5].

Quelques siècles plus tard, les mêmes sentiments avaient fait leur éclosion à la Renaissance [6], après l'idéalisme du XIIIe siècle, et la poésie des Pontano et des Sannazar avait mis « aux lèvres des pêcheurs de Mergelline la langue des Mélibée et des Tityre » [7].

[1] P. 344.
[2] Croiset, *op. l.*, V, p. 221.
[3] *Ibid.*, p. 235.
[4] P. 346.
[5] P. 66, 345.
[6] P. 348.
[7] Monnier, *Le Quattrocento*, II, p. 54.

Et voici que de nouveau la volupté rompt toute barrière au XVIIIe siècle. « Volupté, c'est le mot du dix-huitième siècle; c'est son secret, son charme, son âme. Il respire la volupté, il la dégage... et rien ne demeure de ce temps, rien ne survit de ce siècle de la femme, que la volupté n'ait créé, n'ait touché, n'ait conservé, comme une relique de grâce immortelle, dans le parfum du plaisir » [1].

Toute la mythologie riante et fleurie des hellénistiques reparaît. C'est Vénus qui inspire les œuvres fragiles des poètes; elle émeut même la grave Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, qui, en 1776, met au concours une dissertation sur ses attributs [2]; escortée de Cupidon, elle remplit l'œuvre de Fragonard [3], de Boucher [4].

Ce paganisme n'est pas seulement littéraire, il est dans les mœurs; c'est un paganisme de décadence, qu'on a souvent rapproché de celui des alexandrins [5]; comme ce dernier, il rejette toute entrave et proclame hardiment le culte de la chair; il admet, au nom de la nature bonne, qu'il ne faut pas dissimuler les besoins de nos sens, et qu'il convient au contraire de les exalter. Le sauvage de Diderot dit à l'aumônier: « Je ne sais ce que c'est que ta religion, mais je ne puis qu'en penser mal, puisqu'elle t'empêche de goûter un plaisir innocent, auquel la nature souveraine maîtresse nous invite tous » [6].

Toutes les nuances de l'amour sont chantées: l'amour ingénu et naïf, celui de Paul et Virginie, semblable à celui de Daphnis et de Chloé; l'amour sensuel de Chénier [7], qui retrouve tout naturellement les accents des alexandrins, et comme eux, voit dans la pensée de la mort un excitant

[1] Goncourt, *La femme au XVIIIe siècle* (2), p. 150 sq. L'amour.
[2] Bertrand, *op. l.*, p. 4 sq.
[3] Goncourt, *op. l.*, II, p. 327 sq., 332.
[4] *Ibid.*, I, p. 145 sq.
[5] Bertrand, *op. l.*, p. 5.
[6] *Ibid.*, p. 10 sq. Cf. ce que disait Æneas Sylvius Piccolomini : « Et je ne vois pas pourquoi la pratique d'amour doit être tellement condamnée, alors que la nature qui ne fit rien par erreur a inculqué à tous les êtres cet appétit, afin de continuer le genre humain. » *Opera*, Bâle, 1571, p. 511.
[7] Bertrand, *op. l.*, p. 254 sq.

au plaisir[1]; l'amour polisson, l'amour grossier et brutal[2], qui inspirait à Aristide de Milet ses Contes Milésiens...

Comment s'étonner que les artistes du XVIIIe siècle ressemblent par tant de points à ceux de la Grèce finissante, qu'un Fragonard, qu'un Boucher, recommencent inconsciemment l'œuvre de leurs devanciers grecs? Le *baiser*, voilà par exemple un thème que le XVIIIe siècle traite de mille façons. Ce n'est pas simple coïncidence, s'il n'apparaît dans l'art grec qu'à l'époque hellénistique[3], ce baiser qui n'est pas le baiser chaste de la salutation[4], mais le baiser sensuel, amoureux, celui qui unit Eros et Psyché dans le groupe du Capitole[5] (*fig. 78*), Dionysos et Ariane[6], ou Isis et Sérapis[7]. N'est-ce pas une conception tout hellénistique que ce «Serment d'amour» de Roland (1798)[8],

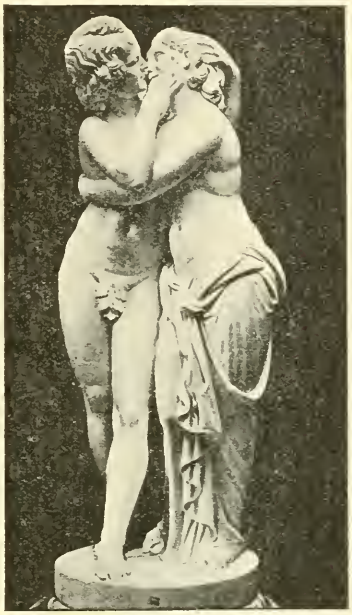

Fig. 78.

Eros et Psyché, Rome, Capitole.

[1] P. 382; Bertrand, *op. l.*, p. 256.

[2] *Ibid.*, p. 172, 256.

[3] Sur le baiser, Psichari, *Autour de la Grèce*, 1897, p. 93 sq. (liste des textes anciens); Villeneuve, *Le baiser en Grèce*, 1906; Boisson, *Le baiser dans les cinq parties du monde*, I, L'Asie, 1911. Nous avons vu de même que le baiser n'apparaît dans l'art du moyen âge qu'au XIVe siècle, avec l'humanisation des types divins, p. 295, 343.

[4] DA., s. v. Salutatio, p. 1059. En Grèce, le baiser courtois ne devint d'usage qu'après la conquête macédonienne, sous l'influence des mœurs asiatiques.

[5] Sur l'origine hellénistique de ce motif, Petersen, MRI., 1901, p. 57 sq.

[6] Ex. JDAI., 1905, p. 166, fig. 7

[7] Anse de lampe romaine, musée de Zurich, n° 3487 (vitrine 78).

[8] GBA., 1905, II, p. 311, pl.

et ne serait-il pas facile de trouver, parmi les groupes de style praxitélien, un sujet analogue, traité dans le même esprit et avec une technique semblable ?

C'est à *la femme,* Vénus ou mortelle, que le XVIIIe siècle, comme jadis l'art hellénistique, adresse ses hommages. Dans ses gravures, ses peintures, ses statuettes, il célèbre « toutes les séductions de la femme au repos, la langueur, la paresse, l'abandon, les adossements, les allongements, la nonchalance, la cadence des poses, les jolis airs de profils penchés sur les gammes d'amour, les retraites fuyantes de la poitrine, les serpentements et les ondulations, les souplesses du corps féminin » [1].

Et toute cette volupté est pleine de *grâce,* souvent un peu mignarde et affectée, pour laquelle Goncourt a forgé le mot de « gracieusé » [2]. Mais c'est aussi la note de l'alexandrinisme, où fleurissent les grâces de l'Anthologie, celle des terres cuites aimables de Myrina, des peintures de Pompéi, et le même mot convient aux deux périodes, celui de « joli » [3].

Que l'on examine l'œuvre des peintres ou celle des sculpteurs, on trouve une ressemblance étonnante. Certaines terres cuites d'Asie Mineure, dit M. Pottier [4], sont traitées dans le même style que les groupes en terre cuite de *Clodion.* La comparaison ne saurait être plus juste. Clodion possède, en effet, au plus haut degré, toutes les qualités de l'époque Louis XVI, la grâce, le sentiment de la chair et de la volupté, et il répète les motifs qui étaient chers aux artistes hellénistiques, Nymphes, Faunes et Sa-

[1] Goncourt, *L'art au XVIIIe siècle* (3), I, p. 1 sq. ; id., *La femme au XVIIIe siècle ;* sur la femme à Venise, Monnier, *Venise au XVIIIe siècle,* p. 81 sq.

[2] Sur la grâce du XVIIIe siècle comparée à celle des terres cuites de Tanagra, Lechat, *Tanagra,* p. 38 sq.

[3] Croiset, *op. l.,* V, p. 234. — « Le joli, voilà, à ces heures d'histoire légère, le signe et la séduction de la France. Le joli est l'essence et la formule de son génie. Le joli est le ton de ses mœurs. Le joli est l'école de ses modes. Le joli, c'est l'âme du temps et c'est le génie de Boucher ». Goncourt, *L'art au XVIIIe siècle* (3), I, p. 136.

[4] *Diphilos,* p. 111.

tyres; le Baiser du Satyre [1], traduction plastique d'une donnée littéraire, rappelle, non seulement par le sujet, mais encore par l'élégance coquette de ces corps, l'intensité de volupté qui noie les yeux de la Nymphe, maintes

Fig. 79. — L'Escarpolette, groupe de Clodion.

productions des coroplastes ou des sculpteurs de la Grèce tardive. L'« escarpolette » *(fig. 79)* [2] sur laquelle se balancent une nymphe et un satyre, escortés d'enfants, ne déparerait pas une collection de terres cuites hellénistiques. Et l'on trouverait facilement dans l'œuvre de cet artiste l'équivalent plastique de certains poèmes alexandrins, comme celui de certaines descriptions de Chénier [3].

[1] Bertrand, *op. l.*, p. 297-8.

[2] Groupe en terre cuite de Clodion, collection de Rotschild, GBA., 1906, I, p. 40, pl.

[3] Bertrand, *op. l.*, p. 248 sq.

L'Amour de Bouchardon (1750), qui taille son arc[1], est le frère de ces Eros hellénistiques, qui n'ont plus les formes robustes du Ve siècle, mais sont devenus des enfants enjoués et rieurs. Et les Amours alexandrins, ceux de l'Anthologie, des coroplastes ou des fresques de Pompéi, revivent quelques siècles plus tard, sous le pinceau des peintres, sous le burin des graveurs, et dans les statuettes des modeleurs et des sculpteurs du XVIIIe siècle.

Fig. 80.
Aphrodite du Capitole.

La Vénus de Médicis, ou celle du Capitole (*fig. 80*), que je ne saurais rapporter à Lysippe[2], mais qui me paraît tout à fait dans le goût hellénistique, me rappelle, par son corps svelte et élancé, par sa tête fine aux traits et au modelé estompé, par sa grâce un peu mièvre, non tant les femmes robustes du Ve siècle, que la grâce parisienne de la Diane de Houdon (*fig. 81*).

On a dit de Prud'hon qu'il est « le plus praxitélien des néo-attiques du XVIIIe siècle[3] », que, plus que tout autre de ses contemporains, il a su retrouver le sentiment antique[4]. En effet, lui aussi se rattache à cette tendance de délicatesse et de volupté qui avait donné naissance, au temps des diadoques, à cette sculpture qui se réclame de la tradition praxitélienne, mais qui en adoucit encore da-

[1] GBA., 1906, I, p. 310 sq., pl.
[2] Tome I, p. 404.
[3] GBA., 1898, II, p. 414-5.
[4] Goncourt, *op. l.* (3), II, p. 386 sq.

vantage les contours, estompe le modelé, noie les regards, et les charge de langueur et de volupté [1]. Voyez l'« Innocence préférant l'Amour à la Richesse » [2]; ne croirait-on pas que ce groupe étroitement enlacé, aux gestes alanguis, à la pose de tête rêveuse, près duquel folâtre un petit Eros *(fig. 82)*, a été imité d'une œuvre hellénistique de tendance praxitélisante, comme le groupe d'Aphrodite et d'Adonis, au Musée de Sofia [3] ? *(fig. 83)*. L'attitude est presque identique, mais, dans l'un de ces monuments, le petit Eros gambade auprès de son grand frère l'Amour, tandis que dans l'autre il s'est accroupi sur les épaules des deux amants. C'est aussi l'esprit et la technique qui sont semblables : de part et d'autre un modelé doux et fondu, des regards voilés et langoureux, caractères qui sont propres à la peinture, à qui les sculpteurs hellénistiques, comme ceux du XVIIIe siècle, les ont empruntés [4].

Fig. 81. — Diane de Houdon.
(Enlart, *Le Musée de Sculpture comparée du Trocadéro*), p. 137, fig. 92).

[1] P. 355.

[2] Bricon, *Prud'hon*, p. 17, fig. ; sur cette traduction figurée d'un sujet littéraire, p. 328, 338.

[3] GBA., 1898, II, p. 107 sq. ; REG., 1899, p. 204.

[4] M. S. Reinach a déjà remarqué que le regard noyé des praxitéliens hellénistiques se retrouve dans l'œuvre de Prudhon. « Tel dessin

*
* *

C'est un art *sentimental* que celui des hellénistiques, et c'est encore un trait commun qu'il a avec le XVIIIe siècle. Il s'était complu dans la tristesse, dans la mélancolie rêveuse, qui atteignait même les dieux, rendait Héraklès ou Athéna mélancoliques, dans l'extase voluptueuse et douloureuse à la fois [1]. L'amour lui-même s'attristait et les larmes des amants coulaient.

Et voici que le XVIIIe siècle lui aussi devient sentimental [2]. La mélancolie, qui répugnait à l'art classique, est mise à la mode par Joung et Rousseau [3]. Pour l'art dramatique, le suprême désir est de faire pleurer, et La Harpe ajoute [4] l'amour malheureux à la liste des passions qui peuvent exciter la terreur ou la pitié ; la comédie est larmoyante, la musique elle-même tend à émouvoir, et Gluck, qui l'a révolutionnée, disait : « J'ai considéré la musique non pas seulement comme l'art d'amuser l'oreille, mais comme un des plus grands moyens d'émouvoir le cœur et d'exciter les affections [5] ».

L'art figuré est tout baigné de sentimentalisme voluptueux. L'amour de Watteau est sentimental : c'est « l'amour poétique, l'amour qui songe, et qui pense... ; je ne sais quelle tristesse musicale et doucement languissante est répandue sur ces fêtes galantes » [6]. Greuze, peintre par excellence de cette tendance nouvelle, attendrit les expres-

de ce maître, rapproché du groupe d'Odessa, rendrait tout à fait frappante l'analogie que nous signalons », GBA., 1898, II, p. 115.

[1] P. 354.

[2] Hautecœur, *Le sentimentalisme dans la peinture française, de Greuze à David*, GBA., 1909, I, p. 159, 269 ; Goncourt, *La femme au XVIIIe siècle* (2), p. 144, 439.

[3] Bertrand, *op. l.*, p. 39.

[4] *Ibid.*, p. 86.

[5] *Ibid.*, p. 137.

[6] Goncourt, *L'art au XVIIIe siècle* (3), I, p. 5, 6.

Fig. 82. — L'Innocence préférant l'Amour à la Richesse.
Dessin de Prud'hon. (Bricon, *Prud'hon*, p. 17, fig.)

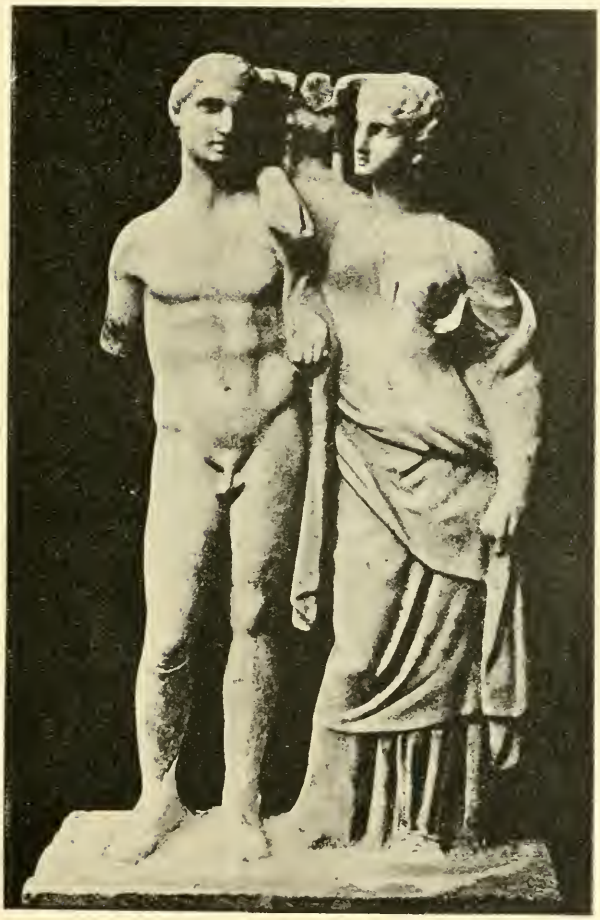

Fig. 83. — Aphrodite et Adonis. Musée de Sofia.

sions de ses têtes, noie les regards [1]. « Au milieu de ce grand livre de corruption, *Les liaisons dangereuses*, il est une page inattendue, et qui fait contraste avec tout ce qui la précède, tout ce qui la suit, tout ce qui l'entoure, c'est la scène où Valmont va dans un village sauver de la saisie du collecteur les meubles d'une pauvre famille qui ne peut payer la taille. Le collecteur compte ses cinquante-six livres. Echappée à la paille, toute la famille, cinq personnes, pleure de joie et de reconnaissance ; les larmes coulent, des larmes heureuses et qui éclairent de bonheur la figure de patriarche du plus vieux. Autour du groupe, le village bourdonne, ses bénédictions murmurent ; et voici qu'un jeune paysan, amenant par la main une femme et deux enfants, entoure Valmont de l'adoration des siens, et les agenouille à ses pieds, comme aux pieds d'une Providence humaine et de l'image de Dieu. Cette page, dans le livre de Laclos, c'est Greuze dans le XVIIIe siècle » [2]. Dans le portrait les poses sont alanguies, et Ducis, confortablement assis devant son bureau, éprouve le besoin de lever en extase les yeux au ciel [3].

On sait à quel ridicule conduit cette sensiblerie. Les femmes travaillent à se donner l'air intéressant, maladif, cherchent à avoir le regard noyé des figures de Greuze [4] ; on fait étalage d'amour conjugal, paternel, filial [5] ; les poètes versent dans la sentimentalité niaise [6], qui aboutira à la pleurnicherie du poitrinaire de Millevoye [7], à ces poèmes tout ruisselants de larmes, ceux de la Jeune malade, de la Mère mourante, qui se succèderont jusque dans le commencement du XIXe siècle.

« Quand les siècles deviennent vieux, ils se font sensibles ; leur corruption s'attendrit... De tout côté la sécheresse du temps cherche la rosée, les esprits demandent

[1] Goncourt, *op. l.*, I, p. 299, 323-4.
[2] *Ibid.*, I, p. 291 sq.
[3] GBA., 1909, I, p. 285.
[4] Goncourt, *La femme au XVIIIe siècle* (2), p. 322-3.
[5] Bertrand, *op. l.*, p. 13 sq.
[6] *Ibid.*, p. 172.
[7] *Ibid.*, p. 347.

la fraîcheur, les larmes veulent couler[1]». L'art de la Grèce finissante n'a pas plus échappé à cette loi que celui du XVIIIe siècle (*fig. 84-5*).

* * *

Mais ce n'étaient pas seulement les sentiments de tristesse douce, de tendresse voluptueuse, c'étaient toutes les *passions humaines* longtemps contenues qui se déchaînaient à l'époque des diadoques, la terreur, la douleur physique et morale, la colère[2].

Fig. 84.
Aphrodite de Pergame.
Musée de Berlin.

On retrouve au XVIIIe siècle cette même exaltation qui est une dérogation à l'esprit de l'art classique, refrénant constamment les sens et l'imagination. Diderot veut des passions fortes et violentes[3]; il s'écrie : « Les passions amorties dégradent les hommes extraordinaires. La contrainte anéantit la grandeur et l'énergie de la nature... Quand est-ce que la nature offre de grands modèles à l'art? c'est au temps où les dieux altérés de sang humain ne sont apaisés que par son effusion, où les bacchantes armées du thyrse s'égarent dans les forêts et inspirent l'effroi au profane qui se rencontre sur leur passage; où d'autres femmes se dépouillent sans pudeur, ouvrent leurs bras au premier qui se présente et se pros-

[1] Goncourt, *L'art au XVIIIe siècle* (3), I, p. 323.
[2] P. 351.
[3] « La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage ». Cf. Bertrand, *op. l.*, p. 97.

tituent[1] ». Ne dirait-on pas un hellénistique prêchant la liberté des passions, ne songe-t-on pas à quelque bacchanale qui se déroule sur les reliefs gréco-romains, ou à la mêlée furieuse qui met aux prises sur la frise de Pergame les dieux assoiffés de vengeance et les géants hurlant de douleur ?

Il y a comme un besoin général de secouer la contrainte des convenances, une véritable explosion de passions et

Fig. 85. — Greuze, l'Innocence tenant deux pigeons.

de sentiments. A mesure qu'on avance vers la Révolution, cette tendance ne fait que se fortifier. Le XVIIe siècle, comme le Ve siècle grec, ne voulait donner de la passion qu'une image idéale[2] : Iphigénie ne se laissait pas aller à un désespoir bruyant, mais, calme et résignée, elle gardait un visage serein, celui des œuvres d'art du temps de Phidias :

D'un œil aussi content, d'un cœur aussi soumis,
Que j'acceptai l'époux que vous m'aviez promis,
Je saurai, s'il le faut, victime obéissante,
Tendre au fer de Calchas une tête innocente...

[1] Bertrand, *op. l.*, p. 12.
[2] *Ibid.*, p. 38.

Mais l'idéalisme a disparu de l'art hellénistique comme de celui du XVIIIe, et la passion ne connaît plus de contrainte...

* * *

N'était-ce pas à l'époque hellénistique que la *peinture de mœurs et de caractères* avait pris une importance énorme, et que les peintres et les sculpteurs, rivalisant avec la littérature, s'étaient efforcés de traduire, sur les visages de leurs personnages, les sentiments les plus délicats et les plus complexes [1]? Les artistes du XVIIIe siècle n'agissent pas autrement. La Tour, dans ses portraits, veut saisir non tant la ressemblance physique que la ressemblance morale, et il disait de ses modèles : « Ils croient que je ne saisis que les traits de leurs visages, mais je descends au fond d'eux-mêmes, à leur insu, et je les remporte tout entiers » [2]. Greuze n'est pas moins subtil que les hellénistiques dans sa recherche de la vérité psychologique ; à propos d'un des sujets qu'il traite, celui de la marâtre qui prend un morceau de pain sur la table et le jette au visage de sa belle-fille, il dit : « J'ai tâché de peindre dans le moment le caractère de haine réfléchie qui vient ordinairement d'une haine invétérée [3] ».

* * *

La *grâce enfantine*, longtemps méconnue, avait triomphé au temps des diadoques, et l'art tout entier s'était dès lors appliqué à la célébrer [4]. Le réalisme du XVe siècle avait retrouvé cette source fraîche et naïve que l'idéalisme du XIIIe siècle avait négligée, et les bambins potelés

[1] P. 358.
[2] Goncourt, *L'art au XVIIIe siècle* (3), I, p. 248.
[3] *Ibid.*, p. 302.
[4] P. 387.

de Donatello avaient noué leur ronde endiablée autour de la chair de Prato [1]. Puis, le renouveau de l'idéalisme avait repoussé l'enfant, qui était redevenu un petit homme au XVIIe siècle, raide et gauche [2], sans rien du charme et de la spontanéité de son âge. Mais le XVIIIe siècle retrouve l'inspiration des hellénistiques et des artistes du Quattrocento. A cette époque de réalisme et de sensibilité, l'enfant conquiert de nouveau sa place [3]. Le charme de Greuze, son originalité, se montrent surtout dans les têtes enfantines ; il est, a-t-on dit, « le peintre de l'enfance » [4]. Dans l'œuvre de Fragonard, l'enfant revient à chaque instant [5]. Chardin l'observe naïvement, au naturel, dans sa physionomie et ses poses [6], et il se plaît à peindre l'écolier, avec son petit tricorne et son gros catogan. Bouchardon, à la fontaine de la rue de Grenelle [7], rend avec un réalisme aussi parfait que celui des hellénistiques, les formes ébauchées de l'enfance, ses attitudes naïves, son expression candide et étonnée, Clodion multiplie les petits corps autour de ses satyres et de ses nymphes [8] ; Prud'hon entoure Psyché d'une nuée d'Amours légers [9], comme jadis les hellénistiques escortaient Aphrodite ou Hermaphrodite d'Eros gamins.

* * *

Un trait commun aux trois périodes que nous avons rapprochées les unes des autres, à l'époque hellénistique,

[1] P. 390.

[2] Sizeranne, *Le miroir de la vie*, I, p. 222 sq.

[3] GBA., 1909, I, p. 274 sq. ; Moreau-Vauthier, *Les portraits de l'enfant*, 1902 ; cf. GBA., 1902, I, p. 80 sq.

[4] Goncourt, *op. l.* (3), I, p. 297 sq.

[5] *Ibid.*, I, p. 350.

[6] *Ibid.*, I, p. 77.

[7] GBA., 1902, II, p. 353 sq. (1739-45).

[8] Enfants isolés, biscuits de Sèvres, Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte* (7), IV, p. 368, fig. 394.

[9] Le sommeil de Psyché, le réveil de Psyché, Bricon, *Prud'hon*, p. 73, fig. ; p. 77, fig.

au Quattrocento, au XVIIIe siècle, c'est l'existence de *tendances contradictoires* dans la société, de sentiments très complexes [1]. On vit dans un luxe effréné, et on aspire à la simplicité ; on est très raffiné de mœurs, et on jette un regard de sympathie sur les humbles, on regrette la rusticité de la nature ; on est voluptueux, sensuel, et on voudrait être sobre, frugal ; on est corrompu, et on voudrait moraliser [2] ; on sent que le siècle est vieux, et on se retourne ardemment vers le passé, on goûte la mélancolie des ruines.

Ce sentiment très humain de désirer ce qui est son contraire [3], se renforce surtout dans les sociétés arrivées à leur maturité. Au milieu du luxe florentin, où apparaissent les symptômes que nous avons décrits, ne voyait-on pas des artistes former une corporation dont les membres, sous prétexte de vivre en philosophes, vivaient en pourceaux [4] ?

[1] A l'époque hellénistique, p. 358 ; au XVe s., p. 364 ; au XVIIIe siècle, Bertrand, *op. l.*, p. 300 ; *L'école d'art. L'art et les mœurs en France*, p. 119.

[2] Bertrand, *op. l.*, p. 33 sq., 310 ; *L'école d'art. L'art et les mœurs en France*, p. 118. — « Ce n'est pas dans les siècles vigoureux de la république romaine que se sont écrits les traités sur la République. La loyauté, comme le patriotisme, dont elle est une forme, n'a été louée que lorsqu'elle s'est mise à décliner », Carlyle, *Essais choisis de critique et de morale*, 1907, p. 76. Cela est aussi vrai du XVIIIe siècle.

[3] « Les êtres les moins tendres et les moins pitoyables se laisseront émouvoir au théâtre par les malheurs de la vertu, et des criminels soupireront même après la punition du crime. Il se peut ainsi que la personnalité esthétique, qu'elle crée des œuvres ou qu'elle prenne connaissance des œuvres des autres, soit en certain cas, et dans une mesure qu'il ne faut pas exagérer, complémentaire en quelque sorte de la personnalité active », Paulhan, *Esprits logiques et esprits faux*, p. 236 ; cf. Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, p. 40 ; sur le plaisir que produit le contraste, la loi des contrastes de Fechner, Lalo, *Esthétique expérimentale contemporaine*, p. 20.

[4] Muntz, HA., III, p. 76, note 3. — Voici ce que dit Monnier, à propos du Quattrocento : « On ne sait sous quelles catégories comprendre cette époque ambiguë et perplexe, attirante et décevante, où rien ne se ressemble ni ne se continue, et qui semble d'autant plus instable, mobile et fugace, que le passé avait été plus constant, identique et régulier. Le Quattrocento est donc, par excellence, un siècle de passage, riche en contrastes et en contradictions.... » *Le Quattrocento*, I, p. 2.

On comprend dès lors que des courants artistiques très dissemblables puissent coexister à ces époques.

« Rien ne caractérise mieux, en somme, que cet art mouvementé et un peu grandiloquent, la période que l'on appelle l'Alexandrinisme... ; art fait de force dramatique, de goût théâtral et pompeux, dû à la personnalité même du héros qui marqua d'une si forte empreinte les choses et les hommes de son temps ; art fait aussi de grâce nonchalante et d'esprit satirique, qui vient de la société même, de son amour des plaisirs et du bien-être, de son esprit désabusé et frondeur. Dans cet art alexandrin, nous avons comme un prototype de l'art français au XVIIIe siècle. Après avoir regardé les vitrines de Myrina, qu'on fasse un tour dans les galeries de la sculpture moderne. On y retrouvera le même dualisme : une énergie un peu déclamatoire dans la grande décoration, celle qui est née sous l'influence de la cour de Louis XIV, et puis une élégance spirituelle et raffinée dans les petits sujets, qui s'accommodent au goût du public. L'Andromède de Puget et le Milon de Crotone sont apparentés au Taureau Farnèse et au Laocoon, comme l'Oiseau envolé de Pigalle et les groupes en terre cuite de Clodion au style de l'Ariane et Dionysos, ou de l'Enfant à la grappe de raisin. L'art est si intimement lié à la vie sociale, que les mêmes créations reparaissent, quand les mœurs se ressemblent [1]. »

M. Pottier a raison. L'art de Clodion, de Houdon, de Bouchardon, rappelle les œuvres hellénistiques qui recherchent la grâce et l'élégance, qui continuent, en l'affadissant, la tradition du style praxitélien, qui se plaisent à représenter les corps des Aphrodites, des Dionysos, des Apollons, des Nymphes, en un mot, qui ne se sont point tant éprises de vigueur musculaire ou d'expression tragique, que de calme et de douceur. Mais à côté de cette tendance paisible, l'art de Pergame met à la mode la recherche de la force physique et morale : les corps gonflent leurs muscles énormes, et les visages convulsés crient de douleur *(fig. 86)*. Et c'est, pour l'antiquité, l'équivalent de l'œuvre d'un Puget. Ce dernier sans doute a vécu

[1] Pottier, *Diphilos*, p. 108-111.

au XVIIe siècle, mais, on l'a dit justement, il n'était pas de son siècle, et ce ne fut que plus tard que son mérite fut apprécié et que son influence fut féconde [1]. Ses caryatides de Toulon (*fig.* 87) ont la même musculature forte que les torses de Pergame, et sur leurs visages se lit la même douleur désespérée que sur ceux des géants vaincus.

Fig. 86. — « Alexandre mourant », de Florence.

L'outrance de ses projets n'était-elle pas toute hellénistique? il avait songé à un Apollon de trente-huit pieds de haut, qui, debout au milieu du canal de Versailles, aurait laissé passer entre ses jambes écartées le Diac et le Heu [2],

[1] Auquier, *Pierre Puget*, p. 120; sur la comparaison entre Puget et les sculpteurs de Pergame, p. 11; on a aussi rapproché de ces derniers Rude, sur lequel l'influence de Puget est sensible, *ibid.*

[2] Auquier, *op. l.*, p. 93.

comme le colosse de Rhodes, au dire de la légende, laissait passer entre ses jambes les vaisseaux. Le choix même de ses sujets est hellénistique : il veut sculpter un Apollon

Photo Neurdein.

Fig. 87. — Caryatide de Toulon, par Puget.
(Enlart, *Le Musée de Sculpture comparée du Trocadéro*, p. 131, fig. 89.)

poursuivant Daphné métamorphosée en laurier [1], un Apollon écorchant Marsyas ; il taille son Milon de Crotone, qui ressemble à quelque Héraklès hellénistique, non plus vainqueur du lion de Némée, mais vaincu par lui.

[1] Cf. le groupe hellénistique, Collignon, SG., II, p. 591, fig. 308 ; ci-dessus, p. 74.

Au temps des diadoques, un courant de réalisme entraînait les esprits vers la représentation de toutes les formes de la vie et de la nature, mais en même temps une *tendance classique* continuait à les attacher aux types traditionnels, et bientôt, par réaction contre les excès du réalisme, donnait naissance à l'école néo-attique, à la mode archaïsante [1]. Le XVIIIe siècle lui aussi, « marque un retour vers la nature, vers la vérité, vers une conception plus rationnelle de la vie » [2], mais, à côté du réalisme, subsiste une tendance classique, qui triomphe dans la seconde moitié du siècle et amène en littérature comme en art un retour à l'antique, qui fut une réaction semblable à celle d'autrefois [3]. Alors que les classiques du XVIIe siècle ressemblent à ceux du Ve siècle grec par leur idéal fort et austère, l'imitation du XVIIIe siècle et celle des hellénistiques ne sont qu'une forme usée où il n'y a rien de nouveau à dire [4], et qui dénature de la même façon ses modèles. Les Grecs prêtaient à leurs anciens des pensées qu'ils n'avaient jamais eues ; ils déguisaient Homère en alexandrin, et donnaient à Pénélope les sentiments d'une dame hellénistique [5]. Pour les lettrés du XVIIIe siècle, la grande poésie antique est aussi lettre morte [6] ; on ne comprend pas Homère [7], on le transforme en poète d'idylle et d'églogue, on veut retrouver chez les anciens la politesse, l'élégance, les mœurs raffinées du temps.

* * *

Ces rapprochements ne sont pas épuisés, et l'on pourrait longtemps encore les continuer ; on pourrait montrer

[1] Tome I, p. 49.
[2] Reinach, *Apollo*, p. 278.
[3] Bertrand, *La fin du classicisme et le retour à l'antique*, p. 189.
[4] *Ibid.*, p. 177.
[5] Tome I, p. 251.
[6] Bertrand, *op. l.*, p. 72 sq. La critique et l'antiquité.
[7] Tout au plus font exception à cette incompréhension générale des esprits comme Barthélemy, Diderot, *ibid.*, p. 94 sq.

par exemple, que si l'art du XVIIIe siècle affecte une prédilection marquée pour *la vignette*, veut orner les plus petites choses, adresses, cartes, factures[1], l'art gréco-romain, lui aussi, dans les fresques de Pompéi, qui relèvent de la tradition hellénistique, multiple les petits sujets qui encadrent les grands tableaux, comme les vignettes et les culs-de-lampes accompagnent le texte d'un livre. Ne dirait-on pas, à voir cet Amour à l'échelle du Casino Rospigliosi, dont on a comparé la facture si libre à celle de Fragonard[2], quelque cul-de-lampe d'un ouvrage du XVIIIe siècle ? (*fig. 88*).

Fig. 88.

Amour à l'échelle.
Rome, Casino Rospigliosi.

[1] Goncourt, *op. l.* (3), II, p. 7 sq.
[2] Reinach, *Apollo*, p. 92-3, fig. 139.

X

IDÉALISME ET RÉALISME

« Toute forme d'art est contenue en un sens dans telle autre, quand elle a pour fonction d'en prendre le contrepied. Celle-ci, en effet, n'aurait pas existé sans celle-là, ou du moins celle-ci n'aurait pas été la même ; elle s'y rattache donc par un lien aussi sûr que la filiation directe.

LALO, *Les sentiments esthétiques*, p. 217-8.

Période de formation; l'art commence-t-il par le réalisme? — Période de l'idéalisme. — Période du réalisme. — Retour à l'idéalisme. — Oscillation perpétuelle entre l'idéalisme et le réalisme : le paysage, l'enfant, la femme, etc. — Le réalisme naît-il dans un centre déterminé? — Le réalisme est-il une forme dégénérée de l'art? — Diverses comparaisons.

On a souvent remarqué que, dans la vie des sociétés, comme dans celle des individus, et dans la nature entière, tout se présente par couples contradictoires. L'art n'échappe pas à cette « théorie des contraires »[1], et lui aussi « conquiert ses résultats par oscillations »[2].

Si nous embrassons d'un regard d'ensemble la marche artistique des périodes qui viennent d'être étudiées, nous constaterons que l'art, au sortir de la *période de formation*, oscille entre les deux formules de l'*idéalisme* et du *réalisme* qui s'engendrent réciproquement[3].

* * *

Dans la *période de formation*, l'artiste novice se débat contre des difficultés sans nombre: il doit créer les types artistiques, il doit choisir les matières qu'il mettra en œuvre, il doit surtout former sa technique, et il est entravé dans ses progrès par les conventions instinctives qui régissent tous les arts à leurs débuts. A cette période de préparation appartiennent les siècles de la Grèce préhellénique qui commencent au néolithique[4], ceux de la Grèce

[1] Sur la « théorie des contraires » de Tarde, Matagrin, *La psychologie sociale de G. Tarde*, p. 163 sq., 173 sq.

[2] « L'homme conquiert ses résultats par oscillations », Renan, *Cahiers de jeunesse*, p. 376.

[3] Deonna, *Peut-on comparer...*, p. 73 sq. Je ne discute pas la valeur philosophique de ces deux termes, cf. Eucken, *Les grands courants de la pensée contemporaine*, trad. Buriot-Luquet, 1911, p. 88 sq. ; Cherbuliez, *A propos d'un cheval*, p. 227, etc.

[4] P. 43, 61.

hellénique qui mènent du géométrique à la fin du VIe siècle [1], ceux qui inaugurent le moyen âge, et par des progrès lents, mais sensibles, conduisent jusqu'à la fin du XIIe siècle [2].

Peut-on, dès cette époque, parler de réalisme et d'idéalisme? C'est poser la question très discutée : *l'art commence-t-il par être réaliste*, par reproduire exactement la nature, ou débute-t-il par le schématisme, la forme conventionnelle créée par l'ouvrier inexpérimenté?

Pour résoudre le problème, on s'est adressé à l'enfant et aux peuples primitifs, mais les résultats obtenus ont été différents. On a constaté que l'enfant ne s'inquiète que peu du modèle qu'il est censé reproduire, et que son dessin est schématique, répète l'image mentale que l'habitude a gravée dans son esprit [3]; placez devant lui un modèle nouveau, il répétera quand même la vieille formule qu'il a dans les doigts; posez de profil devant lui, il ne se troublera pas et continuera à rendre la tête de face quand il y est habitué. Son dessin idéoplastique ressemble à celui de la plupart des primitifs actuels.

D'autre part, on a été frappé du caractère naturaliste de l'art paléolithique [4], qui est libéré de convention, et ne se schématise que peu à peu [5]. L'art, a-t-on dit, commence par être physioplastique, c'est-à-dire par reproduire les objets tels que l'œil de l'artiste les voit, ne devient idéoplastique, c'est-à-dire conventionnel, que plus tard; il n'y a pas de parallélisme possible entre l'art préhistorique qui est physioplastique dès l'origine, et celui de l'enfant, qui est idéoplastique [6]. Il faut tenir compte aussi

[1] P. 45, 131.

[2] P. 48, 131.

[3] Wundt, *Völkerpsychologie*, III (2), p. 98; Sully, *Etudes sur l'enfance*, p. XIX, 545; Baldwin, *Le développement mental chez l'enfant et dans la race*, p. 73, 82.

[4] P. 41; Reinach, *Epoques des alluvions et des cavernes*, p. 170 sq.

[5] Hoernes, *op. l.*, p. 14 sq. Ci-dessus, p. 41.

[6] Verworn, *Kinderkunst und Urgeschichte*, Korrespondenzblatt f. d. deutschen Gesell. f. Anthropologie, 1907, p. 42; Deonna, *Comment les procédés inconscients d'expression se sont transformés en procédés conscients dans l'art grec*, p. 27; van Gennep, *Dessins d'enfant et dessin*

que chez les peuples chasseurs la faculté d'observation est bien plus développée que chez les agriculteurs et les pasteurs [1], et que l'art en prend un caractère plus naturaliste, ce que l'on constate de nos jours encore chez les Boshimens [2].

La question est très complexe, et je n'ai pas l'intention de la traiter ici. Peut-être ne peut-on poser de règle absolue sans commettre un excès de logique [3] ; suivant les régions et les conditions sociales, l'art a pu commencer par l'une ou l'autre phase indifféremment. On ne saurait en tout cas se baser sur l'art paléolithique, qui, nous l'avons vu [4], n'est pas un art commençant, mais un art en pleine maturité.

Il faut en tout cas admettre que le réalisme des débuts est souvent inconscient, que certains procédés dont nous admirons la hardiesse ont été obtenus d'une façon tout à fait involontaire, et que nous y mettons des intentions que l'artiste n'a jamais eues. J'en ai donné ailleurs suffisamment d'exemples pour qu'il soit inutile d'insister sur ce point [5]. J'ajouterai seulement que l'art du VIe siècle grec, si éloigné qu'il soit déjà des grossiers essais des origines helléniques, ne se soustrait pas à cette règle. On a souvent parlé du réalisme du VIe siècle que l'on a opposé à l'idéalisme du Ve, comme on a opposé le réalisme du XIIe siècle chrétien à l'idéalisme du XIIIe [6]. Mais il y a là une équivoque, car ce réalisme est souvent illusoire, et provient de ce que l'artiste est encore incapable de se forger un idéal. M. Heuzey l'a justement remarqué à propos des artistes chypriotes : «Ce n'est que dans le

préhistorique, Archives de psychologie, 1911, p. 327 sq. Toutefois Dœhlemann croit que l'art primitif est idéoplastique comme celui de l'enfant, et ne devient naturaliste que à mesure que le sens de l'observation se développe, *Prähistorische Kunst und Zeichnungen*, Beitr. zur Anthropol. und Vorgesch. Bayerns, 1909, p. 51.

[1] Sera, *Genesi dello Scorcio*, p. 23, note 2 (référ.).

[2] Christol, *L'art dans l'Afrique australe*; RA., 1911, I, p. 349 sq.

[3] Tome I, p. 111 sq.

[4] P. 41.

[5] *Comment les procédés inconscients...*, p. 27 sq.

[6] MP., XIII, 1906, p. 244-5.

modelé des têtes, dit-il, qu'ils sont arrivés à une vérité assez frappante, qui tient moins peut-être à la recherche de l'expression individuelle qu'à l'impuissance de créer un type idéal »[1]. M. Lechat a démontré que certaines Corés de l'Acropole paraissent être de véritables portraits individuels, mais que l'artiste a trouvé cette expression sans la chercher.

« La tâche principale des sculpteurs du VIe siècle a été d'observer de plus en plus exactement et de copier de plus en plus fidèlement la nature vivante. Ils n'étaient point assez avancés encore pour dégager des formes réelles qu'ils avaient sous les yeux une forme idéale, comme l'ont fait leurs successeurs du Ve siècle; ils n'en avaient même pas la pensée. Ils s'appliquaient simplement à reproduire dans la matière les aspects du corps humain et ils trouvaient à cela suffisamment de difficultés pour y borner tout leur talent et toutes leurs ambitions. Ils copiaient donc, et de leur mieux, les traits particuliers que leurs yeux observaient et que collectionnait leur mémoire : c'est pourquoi leurs œuvres, lorsqu'on les prend une à une, nous frappent à juste titre par leur caractère vivant, spécial, individuel. Mais d'autre part, ils étaient trop absorbés par le labeur matériel, par les résistances du marbre et le maniement d'un outil délicat, pour s'efforcer, pour essayer seulement de rendre la personnalité d'un modèle, d'exprimer son intérieur, ce qui est l'essence du portrait... Pour être exact et tout à fait dans l'esprit de cet art, il faudrait dire, non pas que le sculpteur a donné à son œuvre telle ou telle expression de gaieté, de gravité, etc., mais que cette expression résulte, à son insu et sans qu'il l'ait cherchée, du travail qu'il a fait subir à la matière, de l'ensemble des traits dont il a composé sa figure.

... Son œuvre est essentiellement concrète; c'est nous qui prêtons aux formes le langage abstrait auquel il n'a point songé[2]. »

L'art grec jusqu'à la fin du VIe siècle, et celui du moyen âge jusqu'à la fin du XIIe siècle, sont enserrés dans les conventions de toute sorte qui guident à son insu la main de l'ouvrier. Comme l'enfant, ce dernier repète les

[1] *Catalogue des figurines de terre cuite*, p. 134.
[2] Lechat, M., p. 287 sq.

schémas qu'il conserve dans sa mémoire [1] et qui souvent n'ont que peu de rapport avec la réalité. Mais comme il s'efforce de s'émanciper et d'arriver à une interprétation plus juste de la nature, il sort vainqueur de cette lutte, et dès lors, n'étant plus esclave de la technique, il sait réaliser l'idéal qu'il entrevoyait.

*
* *

C'est la période de l'*idéalisme* qui commence, avec le Ve siècle grec et le XIIIe siècle chrétien [2]. L'artiste méprise l'accidentel sous toutes ses formes, et ne veut représenter de l'homme et de la nature que ce qui est éternel. Il crée des types divins qui n'ont aucune des tares de l'humanité, et des types mortels qui participent à l'essence divine. Il ignore tout ce qui peut troubler l'âme ; les visages gardent un calme, une sérénité parfaite, et la douleur, la joie, ne sauraient les émouvoir. L'homme, le but suprême de cet art, devient un type abstrait, impersonnel, pris dans la force de la jeunesse, également éloigné des puérilités de l'enfance et des misères de la vieillesse. Et cet homme idéal se meut dans un cadre idéal, où les détails du paysage sont supprimés.

*
* *

Mais, las d'infini, d'absolu, l'artiste se détourne des formules vieillies de l'idéalisme et du ciel il redescend sur la

[1] Lœwy, *Nature on greek art*, p. 14 ; id., *Die Griechische Plastik*, 1911, p. 9, à propos de l'art archaïque du VIe siècle : « Der Künstler geht nicht an die Natur heran, um ihre Eindrücke frei auf sich wirken zu lassen. Er bringt das Bild seines Gegenstandes schon im Geiste gestaltet mit, und befragt die Natur nur für Einzelheiten, nur soweit sie ihm bei der Durchführung des schon feststehenden Bildes nützen kann ».

[2] P. 193 sq.

terre; il humanise ses dieux, il s'intéresse à toutes les classes de la société, il peint les traits individuels, il scrute les passions tendres et fortes, il regarde avec curiosité le paysage, en un mot, l'accidentel, qu'il reniait jadis, il le recherche maintenant avec passion. C'est à l'époque hellénistique, comme au XVe siècle [1], que *le réalisme* triomphe, après que les *siècles de transition*, le IVe et XIVe [2], ont permis aux tendances nouvelles de s'implanter et de fructifier.

*
* *

Telle est la marche de l'art, constatée par l'étude même des monuments, et non point établie *a priori*. L'idéalisme, au sortir de la période de formation, précède le réalisme, et c'est une erreur que d'inverser l'ordre de ces deux termes, comme on le fait assez fréquemment. A propos de Phidias, M. Beaunier s'exprime ainsi : « Cet idéalisme, en fin de compte, n'est-ce pas le caractère de généralité que prennent les œuvres d'art aux époques où l'art est à son apogée, selon le dire habituel, aux époques où je crois que la décadence est déjà commencée... [3]. Quand parvient l'art à son apogée, c'est la veille, sinon le jour de la décadence, et que ce soit à la fin du Ve siècle grec ou au XVIe siècle italien, les artistes n'ont qu'une idée, c'est d'éliminer le caractère individuel et enfin toute la particularité de l'œuvre d'art » [4]. Cela est vrai du XVIe siècle chrétien, qui, nous allons le voir, retournera à l'idéalisme par réaction contre les abus du réalisme ; cela ne l'est pas du Ve siècle grec et du XIIIe siècle après notre ère, dont l'idéalisme naissant garde encore toute sa fraîcheur et sa spontanéité.

[1] P. 313 sq.
[2] P. 261 sq.
[3] C'était l'opinion des « Penseurs » de David.
[4] Beaunier, *Le sourire d'Athéna*, 1911, p. 141-3.

Taine avait mieux vu, en disant qu'« aux époques cultivées et très raffinées, dans les nations un peu vieillies,... paraissent les types les plus bas et les plus vrais, les littératures comiques et réalistes »[1].

*
* *

Mais le réalisme, par ses abus, amène une réaction : l'*art retourne à l'idéalisme*, et c'est dès lors une perpétuelle oscillation entre ces deux formules.

Aux nombreux exemples que j'ai donnés dans ce volume, il serait facile d'en ajouter d'autres.

A l'art naturaliste des chasseurs de rennes succède une période d'abstraction, de schématisme[2]. L'art réaliste de l'Egypte primitive[3] devient l'art formaliste de l'Ancien Empire[4]; sous le Nouvel Empire l'intérêt pour le pittoresque s'éveille, suivi d'une réaction qui anéantit ce réalisme[5]. Le merveilleux naturalisme de l'art minoen est suivi d'une époque de convention[6].

[1] *Philosophie de l'art* (8), II, p. 343 (les exemples qu'il donne sont mauvais).

[2] Hoernes, *op. l.*, p. 163; ci-dessus, p. 41, note 4.

[3] « Les primitifs égyptiens étaient de précis observateurs de la nature; l'homme, les plantes, les animaux leur servaient presque exclusivement de modèles.... Rien n'est plus loin du style égyptien, tel qu'il se précise de bonne heure sur les monuments de l'époque des Pyramides ». Capart, *op. l.*, p. 133, 230, 236, 237, 275, etc.; A., 1904, p. 411; A.-J. Reinach, *L'Egypte préhistorique*, p. 35.

[4] Capart, *op. l.*, p. 155, 230; Deonna, *l. c.*

[5] Maspero, *L'archéologie égyptienne*, 1907, p. 224, 226.

[6] GBA., 1904, II, p. 22; Burrows, *Discoveries in Crete*, p. 47 sq., 54; Déchelette, *op. l.*, II, p. 58; Hawes, *Crete, the forerunner of Greece*, p. 122; A., 1904, p. 289; JDAI., 1894, p. 56; Deonna, *l. c.* — M. Winter a montré qu'il y a dans Homère deux séries d'images, les unes fraîches, correspondant au naturalisme des monuments minoens, les autres usées, devenues des poncifs, analogues aux œuvres de l'art myrénien, *Paralellerscheinungen in der griech. Dichtkunst und bildenden Kunst*, NJklA., 1909, p. 681; REA., 1910, p. 118 sq.

Après le réalisme hellénistique, la tendance contraire ne prend-elle pas le dessus dans l'art néo-attique, et archaïsant ? Le classicisme de l'époque d'Hadrien ne remplace-t-il pas un art plus épris de naturel et de vie [1] ?

* * *

Nous avons suivi sans interruption l'évolution de l'art chrétien depuis les débuts du moyen âge jusqu'au XVIe siècle, en la comparant à celle des périodes analogues de l'art antique; puis, laissant de côté les XVIe-XVIIe siècles, nous avons constaté que l'art du XVIIIe, tout comme celui du XVe, rappelle celui de l'époque des diadoques. Mais, puisque le XVe est épris de réalisme, et qu'au XVIIIe on constate de nouveau des tendances pareilles, pendant l'espace de temps qui les sépare, l'art a dû, *a priori*, retourner à l'idéalisme. Et c'est bien en effet ce qui est arrivé.

A partir de la deuxième moitié du XVIe, l'idéalisme renaît. Il s'était produit aux siècles païens, après les excès du réalisme hellénistique, un retour souvent exagéré au classicisme, au style idéal des maîtres attiques, même à ceux de l'archaïsme; au XVIe siècle aussi, l'imitation de l'antiquité [2], réfrénée pendant le XVe par l'imitation de la nature, déborde enfin, envahit tout, et s'oppose dès lors au réalisme [3], qui perd de jour en jour du terrain [4].

Déjà Michel-Ange est subjugué par l'idéalisme antique. Il ne vit que dans le monde des idées, et son œuvre est toute platonicienne. Il néglige le portrait, le paysage, il ne veut pas peindre sur les visages les passions momen-

[1] Strong, *Roman Sculpture*, p. 232 sq. C'est ainsi que l'ornementation végétale, inspirée directement de la nature au temps d'Auguste disparaît, et que seuls les motifs conventionnels subsistent, *ibid.*, p. 326-7.

[2] Muntz, *op. l.*, p. III, p. 107 sq. Cf. les scrupules archéologiques de Mantegna, Michel, HA., III, 2, p. 726; goût de Ghiberti pour les antiques, *ibid.*, p. 520, 524 sq.

[3] Muntz, HA., II, p. 69, 70, 71, 162; Michel, HA., IV, 1, p. 174-5, p. II.

[4] Muntz, HA., II, p. 140 sq.; III, p. 129.

tanées de l'âme ; pour lui, comme pour un Grec du Ve siècle, l'homme, beau comme un athlète et calme comme un dieu, devient le but unique de son étude[1].

Après lui, cette tendance ne fait que se fortifier. « Faire de l'homme un héros rayonnant de force et de beauté, échappant aux fatalités de la race pour s'élever jusqu'au type, ignorant la douleur, la compassion, la résignation, tous les sentiments qui diminuent — voilà bien (avec toutes sortes de nuances) l'idéal de l'Italie du XVIe siècle[2] ».

Tout ce que le réalisme du XVe avait introduit dans l'art, l'idéalisme du XVIe va le supprimer. Les scènes d'histoire deviennent plus rares, car elles éternisent des événements accidentels[3]. L'art du portrait, si brillant pendant la seconde moitié du XVe, se meurt ; l'image perd de son acuité, devient de plus en plus conventionnelle[4], et l'on abandonne l'habitude de conserver par le moulage les traits du défunt[5]. La peinture d'animaux disparaît[6] ; on quitte la recherche de la laideur au profit des types nobles[7]. Tout ce qui rappelle un temps, un pays, un individu, devient vulgaire, et l'on croit s'élever à la noblesse par l'abstraction[8].

La France, à l'exemple de l'Italie, commence à renier le réalisme savoureux du moyen âge, à partir de 1540 environ ; les artistes renoncent au pathétique qui avait inspiré tant d'œuvres émouvantes, au pittoresque charmant d'autrefois ; plus de couleur locale, mais la draperie vague remplace les costumes du temps dont s'affublaient

[1] Ci-dessus, p. 16 sq. ; Deonna, *Peut-on comparer...*, p. 74 ; Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, p. 526, 540 ; Gaultier, *Reflets d'histoire*, 1909, p. 150 sq.

[2] Mâle, *op. l.*, p. 526.

[3] Muntz, HA., II, p. 142 sq.

[4] Reymond, *La sculpture florentine*, p. 13 ; Muntz, HA., II, p. 147, 154 ; III, p. 139.

[5] Muntz, HA., II, p. 468.

[6] *Ibid.*, II, p. 147, 166-7.

[7] *Ibid.*, II, p. 148 sq., 161 sq.

[8] Mâle, *op. l.*, p. 540-1.

les saints et les héros. « Les saints, le Christ lui-même, se mirent à ressembler à des héros antiques, à des empereurs divinisés, qui planent au-dessus de la nature humaine », car c'est maintenant le règne de la raison, et l'idée pure triomphe dans l'art[1].

* * *

On s'achemine ainsi vers le *classicisme* du XVIIe siècle[2]. La nature, telle qu'on la voit, telle qu'on la sent, est oubliée. « Prends garde, disait dès la fin du XIVe siècle Cennino Cennini, que le guide le plus parfait et le meilleur timon que tu puisses avoir, c'est la porte triomphale de portraicturer d'après nature. Et la nature dépasse tous les autres exemples, et fie-toi toujours à la nature d'un cœur hardi. Et ne manque pas de dessiner chaque jour quelque chose d'après nature, si peu que ce soit, ce sera déjà beaucoup, et tu en retireras un bon fruit »[3]. Ces judicieux conseils sont maintenant oubliés et Bernin assure au contraire que c'est perdre les jeunes gens que de les faire peindre d'après nature, « laquelle est presque toujours faible et mesquine ».

Le Brun fut en peinture le meilleur représentant de cet art intellectuel et raisonné ; Corneille, Racine, en littérature, surent se rapprocher de la sérénité des tragiques grecs du Ve siècle[4]. Mais cet idéalisme ne pouvait égaler celui des Ve et XIIIe siècles, parce qu'il manquait de sincérité, et n'était pas une création spontanée.

[1] Mâle, *op. l.*, p. 89, 95, 97 ; Comment l'art du moyen âge a fini, p. 525 sq. ; Enlart, *Manuel d'arch. française*, I, p. 671.

[2] Reinach, *Apollo*, p. 273 sq. ; Fourreau, *Le génie gothique*, p. 150, Lemonnier, *L'art français au temps de Louis XIV* (1661-1690), 1911.

[3] Cf. Monnier, *Le Quattrocento*, II, p. 235-6.

[4] Taine, *op. l.* (8), I, p. 103 sq.

*
* *

Puis, «la brillante Renaissance du XVIIIe siècle» [1], que nous avons étudiée [2], fut un retour à la nature, au réalisme, après l'académisme du XVIIe siècle. Mais la tendance idéaliste n'était pas morte, et elle reparaît dès la fin de ce siècle, avec les exagérations du retour à l'antique [3]. Aussi l'art de David ressemble-t-il à celui de Louis XIV, par sa froideur et son faux idéal qui remplace la vie et la nature; et il n'est pas étonnant de constater que sous le Directoire et sous l'Empire, une réaction se dessine contre les tendances du XVIIIe siècle, et qu'on prend comme modèle suprême le XVIIe siècle classique [4]. Mais tous deux, l'art de l'Empire napoléonien, et celui de Louis XIV, ressemblent aussi à cet « art Empire » de l'époque augustéenne, froid et compassé comme eux [5].

*
* *

Cette oscillation sera plus sensible encore si nous cherchons à la constater dans l'évolution d'un seul genre ou d'un seul type artistique, que nous verrons passer alternativement par ces deux phases de réalisme et d'idéalisme [6].

Voyons, par exemple, l'histoire du *paysage*. Partout nous constaterons que, sous le règne de l'idéalisme, le

[1] Reinach, *Apollo*, p. 275.

[2] P. 457.

[3] Bertrand, *La fin du classicisme et le retour à l'antique;* Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts*, 1910.

[4] Bertrand, *op. l.*, p. 325, 329.

[5] Courbaud, *Bas-relief romain à représentations historiques*, p. 90 : « S'il fallait d'autres comparaisons, ces reliefs nous rappelleraient encore de quelque façon, par leur caractère solennel et pompeux, l'art du temps de Louis XIV, par leur froideur académique, celui de la Révolution et de l'Empire ». Cf. la ressemblance des portraits d'Auguste et de Napoléon, Reinach, RA., 1905, I, p. 42.

[6] Deonna, *Peut-on comparer...*, p. 75.

paysage disparaît de l'art, pour reparaître au temps du réalisme, que toute l'histoire de ce genre se passe à naître, à disparaître pour renaître.

« Chaque fois qu'on se rapprochera de la doctrine classique, vous verrez l'homme grandir et le paysage s'effacer, s'évanouir autour de lui; toutes les fois, au contraire, que vous apercevrez le ciel se développer au-dessus des têtes, être atmosphère au lieu de nimbe, le sol s'étendre sous les pieds, et devenir terrain au lieu de piédestal, c'est le signe que pour un temps on est las d'absolu, et qu'on se repose des idées dans le monde du relatif, de l'accidentel et du réel... Telle est la signification profonde d'une histoire du paysage ; c'est de pouvoir servir d'exposant — qu'on me passe ce terme de mathématique — à l'histoire de l'art, et même, si l'on veut, à l'histoire générale des idées [1]. »

L'art idéal du Ve siècle grec néglige la représentation de la nature et du paysage [2], et il faut attendre l'invasion du réalisme, à partir du IVe siècle, pour voir les éléments pittoresques charger progressivement le champ du relief et de la peinture. Dans l'art chrétien, le XIIIe siècle, épris d'absolu, d'abstraction, ne leur accorde qu'une attention minime [3], mais, dès le XIVe, et pendant tout le XVe [4], ils retrouvent leur place perdue. Le renouveau de l'idéalisme au XVIe [5] replonge le paysage dans le néant, car l'influence de Michel-Ange lui est funeste, en rétablissant la conception anthropocentrique. Le sentiment de la nature se réveille au XVIIIe [6], mais dès la fin de ce siècle, le culte superstitieux de l'antiquité finit par proscrire la nature de l'art [7]. Si le paysage trouve encore des panégy-

[1] *Histoire du paysage en France,* 1908, p. 36 ; Deonna, *op. cit.*, p. 75.

[2] P. 72.

[3] P. 247.

[4] P. 408.

[5] « Au XVIe siècle, il n'y a plus guère que les Vénitiens qui soient paysagistes », Muntz, HA., II, p. 570 sq. ; III, p. 135 ; *Histoire du paysage en France,* p. 67, 71 sq. (Gillet, Le paysage français au XVIe siècle, p. 90, 93.)

[6] *Histoire du paysage en France,* p. 153 sq. (Deshairs, Le paysage au XVIIIe siècle après Watteau.)

[7] *Histoire du paysage en France,* p. 194 sq. (Benoit, Le paysage au temps de la Révolution et de l'Empire) ; Gaultier, *Reflets d'histoire,* 1909, p. 183.

ristes décidés [1], les imitateurs de l'antiquité le proscrivent délibérément, ou ne l'admettent qu'à la condition qu'il soit aussi peu naturel que possible [2]. Mais, après l'Empire qui lui fut hostile [3] et pour qui la nature ne fut qu'un décor accessoire, vient le mouvement romantique [4] qui exalte la nature sentimentale et rêveuse [5]. Bientôt, par lassitude, on retourne aux Grecs et aux Romains, et c'est le paysage néo-classique [6]. Il a fallu le réalisme du XIXe siècle, avec des artistes comme Courbet, pour que la nature soit étudiée vraiment en elle-même sans idée préconçue [7].

* * *

A étudier comment l'art a représenté le type de l'*enfant*, on remarque la même alternance. C'est, au Ve, un adulte en miniature [8] qui n'a rien des formes potelées et gauches des petits ; mais, dès le IVe, l'artiste commence à l'observer avec plus de naturalisme, et à l'époque hellénistique [9] il sait le reproduire avec une vérité admirable. Il n'en est pas autrement dans l'art chrétien, qui, au XVe [10], substitue aux enfants-hommes du XIIIe [11], les enfants rieurs et joueurs des Verrocchio et des Donatello. Les petits dieux Eros et Dionysos s'étaient confondus à l'époque

[1] *Histoire du paysage en France*, p. 198, 201.
[2] *Ibid.*, p. 196-7.
[3] *Ibid.*, p. 211.
[4] *Ibid.*, Rosenthal, Le paysage au temps du romantisme, p. 211 sq.
[5] Fromentin : « Un paysage qui n'est pas teinté fortement aux couleurs d'un homme est une œuvre manquée » ; cf. Gaultier, *op. l.*, p. 194 sq. — Même conception de la nature sentimentale à l'époque hellénistique, p. 413.
[6] *Ibid.*, p. 22 sq.
[7] *Ibid.*, p. 231 sq. : Gaultier, *op. l.*, p. 220. — Sur toute cette évolution du paysage à travers les siècles, on consultera : *Histoire du paysage en France*, 1908 ; Gaultier, *Reflets d'histoire*, Le sentiment de la nature dans les Beaux-Arts, p. 23 sq.
[8] P. 23.
[9] P. 387.
[10] P. 390.
[11] P. 238.

hellénistique avec la troupe mutine des bambins mortels [1], que l'artiste saisissait sur le vif; mais, à partir du XIVe, l'enfant Jésus, qui au XIIIe était un petit homme trônant gravement sur les genoux de sa mère [2], s'était lui aussi humanisé et était devenu un bébé charmant sans rien de divin [3]. Et voici qu'au XVIe siècle idéaliste, l'enfant perd de nouveau son naturel et sa grâce ; il ressemble comme jadis à un adulte de moindre taille, aux formes trop musclées; engoncé dans des vêtements qui ne sont pas conçus spécialement pour lui, il demeure figé dans une attitude solennelle [4]; Jésus quitte l'humanité, pour redevenir le Dieu austère [5].

N'importe quel autre type se prêterait à une constatation analogue. En étudiant la représentation de *la femme*, nous verrions que ses formes spécifiques n'ont jamais été bien comprises qu'aux époques du réalisme [6], et qu'avec l'idéalisme elle est d'aspect viril et ne joue dans l'art qu'un rôle effacé [7]. On verrait encore que la reproduction fidèle des *traits individuels*, des *traits ethnographiques*, de la *laideur*, etc., n'est possible qu'aux siècles réalistes...

* * *

La connaissance de ce phénomène nécessaire d'oscillation permettra d'éviter quelques erreurs qui ont été parfois commises.

L'une d'elles, dont il a été question plus haut [8], consiste à chercher *la naissance du réalisme* dans un centre déter-

[1] P. 390.
[2] P. 239.
[3] P. 391.
[4] Sizeranne, *Le miroir de la vie*, 1902, p. 209 sq., Les portraits d'enfants; GBA., 1911, II, p. 301.
[5] Sizeranne, *ibid.*, 1909, p. 10 sq.
[6] Dans l'art minoen, p. 63; à l'époque hellénistique, p. 66; au XVe siècle, p. 321.
[7] Au Ve siècle, p. 16 ; au XIIIe siècle, p. 238, 321.
[8] P. 282.

miné. On a pensé que les tendances réalistes de l'époque hellénistique s'étaient développées à Alexandrie [1]; on a polémisé pour savoir à quel atelier il convenait d'attribuer la paternité du réalisme des XIVe-XVe siècles. Nous savons maintenant que ces tendances ne peuvent être localisées en un point spécial, mais que, dans l'antiquité et dans les temps modernes, elles sont nées spontanément et partout à la fois, par réaction contre l'idéalisme vieilli.

On croit parfois que *le réalisme est une forme dégénérée* de l'art. Les érudits du XVIIIe siècle le méprisaient au nom des dogmes de la perfection et de la sérénité de l'art grec [2]. Ruskin, qui, à un siècle de distance, suit docilement les enseignements de Winckelmann, continue à rêver d'un art grec éternellement calme et immuable, et s'écrie encore : « Prenez un tableau de Téniers, des gens ivres se disputent aux dés ; c'est une composition très adroite, si adroite qu'on n'a jamais rien fait en ce genre qui la puisse égaler ; mais c'est aussi un tableau méprisable et pervers. C'est l'expression du plaisir que donne la contemplation prolongée d'un spectacle vil... » [3]. O. Wilde admet lui aussi que « le Réalisme, comme méthode, est un complet insuccès » [4].

Une telle attitude n'est guère scientifique, puisque c'est un phénomène nécessaire que ce retour périodique du réalisme. L'idéalisme n'est pas la marque d'une supériorité intellectuelle ou morale, ce n'est qu'une doctrine artistique, au même titre que le réalisme [5].

* * *

Une remarque s'impose encore. Nous avons comparé entre elles plusieurs périodes séparées les unes des

[1] Tome I, p. 47 sq.
[2] Tome I, p. 98.
[3] *La couronne d'olivier sauvage*, trad. Elwall, p. 33.
[4] *Intentions*, trad. Rebell, 1906, p. 54-5.
[5] Jean d'Udine, *L'art et le geste*, p. 143.

autres dans le temps et l'espace. L'art minoen nous a paru ressembler à l'art hellénistique [1], ce dernier à l'art du XVe siècle et à celui du XVIIIe [2]. Peut-on *intervertir les termes* de ces comparaisons, dire par exemple que l'art de la Crète préhellénique présente certains points de contact avec l'art de la Renaissance et celui du XVIIIe siècle, ou que ce dernier rappelle celui du XVe siècle? Il ne serait pas impossible de le faire, et nous constaterions une fois de plus que les mêmes tendances des esprits amènent en art des résultats analogues. C'est pourquoi on ne saurait traiter de paradoxes certains rapprochements qui ont été faits : on comprend pourquoi M. S. Reinach trouve que les acrobates en ivoire de Cnossos sont plus près de Jean Boulogne que des types classiques [3]; pourquoi M. Mosso, en regardant les têtes des femmes minoennes, aux minois chiffonnés et au nez gentiment retroussé, se souvient des têtes de Watteau [4]; pourquoi l'on peut comparer le profil d'un buste féminin de jeune femme, œuvre d'un céramiste smyrniote du Ier siècle, à celui d'une dame française du XVIIIe [5], et pourquoi cette tête rappelle quelque peu celles des fresques crétoises... M. Bertrand, dans son ouvrage sur « La fin du classicisme et le retour à l'antique », n'a pas tort de répéter à chaque instant que si le XVIIIe siècle rappelle l'alexandrinisme, il rappelle aussi la Renaissance; que « le XVIIIe siècle rejoint le XVe et le XVIe, voire la décadence latine... » [6].

[1] P. 61 sq.

[2] P. 313 sq.

[3] A., 1904, p. 265.

[4] *Escurzioni nel Mediterraneo e gli Scavi di Creta*, p. 108 ; ci-dessus, p. 13.

[5] RA., 1903, I, pl. II, b.

[6] P. XVI, 7, 8, 15, 18, 37. «Nos poètes leur rappellent Stace et Silius Italicus ; nos philosophes, Porphyre et Proclus ; l'éclectisme, des deux côtés, clôt la série. Nos éditeurs, compilateurs, abréviateurs, philologues, critiques, répondraient aux recteurs, grammairiens, scoliastes d'Alexandrie, de Rhodes, de Pergame », Renan, *L'avenir de la Science* (3), p. 388 sq.

* * *

Prenons encore un exemple de ces triples rapprochements entre l'art hellénistique et ceux des XVe et XVIIIe siècles.

La veine réaliste du Quattrocento ne fut pas entièrement tarie par l'idéalisme du XVIe siècle, et certains artistes, en pleine période d'académisme du XVIIe, continuent les tendances que nous avions constatées au XVe. Bernin est l'un d'eux [1]. On l'a dit : « Le Bernin oublie tout ce que le XVIe siècle, tout ce que Michel-Ange et ses disciples ont voulu, et il reprend l'art au point où l'avait laissé le XVe siècle [2]... L'art de Bernin, au fond, c'est la renaissance du sourire du Quattrocento [3]. »

Mais si les traits caractéristiques de son art sont encore ceux du Quattrocento, tels que nous les connaissons maintenant, ne sont-ils pas aussi ceux des hellénistiques ? Comme les artistes du temps des diadoques, Bernin est résolument réaliste [4] ; doué d'une stupéfiante virtuosité de praticien, il demande souvent à la matière plus qu'elle ne peut donner [5] ; il imite dans la pierre l'apparence des cheveux, des dentelles, des étoffes dont les plis compliqués s'agitent laborieusement [6] ; il essaie tous les tours de force du raccourci et de la perspective [7] ; en un mot, il a trop de science et manque de simplicité [8]. Comme eux, il aime les mouvements instantanés et fugitifs [9] ; il recherche les

[1] Récents travaux sur cet artiste ; Reymond, *Le Bernin*, 1911 ; id., *Une madone de Bernin à Paris*, GBA., 1911, II, p. 299 sq. ; Alfassa, Rev. de l'art anc. et mod., 1911, I, p. 101, 219.

[2] GBA., p. 301.

[3] Reymond, *op. l.*, p. 121.

[4] Rev. de l'art anc. et mod., p. 228.

[5] Reymond, *op. l.*, p. 30, 58, 124-5 ; dans l'art hellénistique, p. 446.

[6] *Ibid.*, p. 91 ; minutie des détails, draperies agitées et compliquées de l'art hellénistique, p. 447.

[7] *Ibid.*, p. 46 ; dans l'art hellénistique, p. 439.

[8] *Ibid.*, p. 22 ; dans l'art hellénistique, excès de virtuosité, p. 328.

[9] Rev. de l'art anc. et mod., p. 105, 226 ; dans l'art hellénistique, p. 94.

contrastes[1], dans les attitudes, entre les formes robustes et frêles, entre les vêtements et les chairs, entre les ombres et les lumières[2]; comme eux, il veut transcrire dans la sculpture les effets de la peinture : « Je rends le marbre souple comme de la cire, et j'ai uni dans mes œuvres les ressources de la peinture et celles de la sculpture »[3]. Hellénistique, il l'est encore par sa recherche des formes sensuelles et voluptueuses de la femme[4], des formes tendres et jolies de l'enfant[5], qu'il préfère à celles de l'homme. Et, comme ses prédécesseurs grecs, il unit la volupté à la religion. Les dieux hellénistiques étaient passionnés, ils levaient au ciel des regards pleins de langueur, leurs yeux étaient pâmés, et voici que la marque du Bernin, ce sont encore ces pleurs, ces émotions, ces extases, qui ravissent ses Madones et ses saintes[6] : la tête de sainte Bibiane n'est-elle pas semblable à celle d'Aphrodite trouvée à Pergame[7] ? Mais, au milieu de cette volupté religieuse, le sentiment de la mort est présent. Le squelette du tombeau d'Urbain VIII[8] a été vivement critiqué. « Ce squelette doit déplaire, en effet, à ceux qui, en édictant les lois de l'art, ne songent qu'à l'antiquité; mais ici nous sommes dans le monde chrétien, et le Bernin, en évoquant l'idée de la mort, ne fait que reprendre la tradition du moyen âge[9]. » Sans doute, mais les hellénistiques eux aussi aimaient à représenter ces squelettes qui leur enseignaient la brièveté de la vie, et leur conseillait d'en jouir[10].

[1] GBA., 1911, p. 304 ; Reymond, *op. l.*, p. 26, dans l'art hellénistique, p. 358, 490.

[2] Reymond, *op. l.*, p. 44, 59, 64 ; dans l'art hellénistique, p. 427.

[3] *Ibid.*, p. 153 ; GBA., p. 304 ; sculpture picturale des hellénistiques, p. 426.

[4] GBA., p. 304 ; Rev. de l'art anc. et mod., p. 229 ; Reymond, *op. l.*, p. 27 ; la femme dans l'art hellénistique, p. 66.

[5] GBA., p. 303 ; Reymond, *op. l.*, p. 37, 86 ; prédilection pour l'enfant dans l'art hellénistique, p. 387.

[6] *Ibid.*, p. 11, 18, 76 ; dans l'art hellénistique, p. 370.

[7] *Ibid.*, p. 24, fig. ; ci-dessus, p. 370, fig. 67, p. 486, fig. 84.

[8] *Ibid.*, pl. XI.

[9] *Ibid.*, p. 77.

[10] P. 379.

Stendhal commettait donc une erreur en disant de la sainte Thérèse du Bernin : « Le ciseau grec a-t-il rien produit d'égal ? Les sculpteurs de l'Ilissus et de l'Apollon ont fait mieux si l'on veut ; ils nous ont donné l'expression de la Force et de la Justice, mais qu'il y a loin de là à sainte Thérèse ! » Assurément l'écart est considérable, parce que les monuments cités appartiennent à l'âge classique de la Grèce ; mais le romantisme hellénistique, qui a perdu toute la sobriété et le calme du Ve siècle, ressemble à s'y méprendre à l'art du Bernin, héritier des tendances réalistes du Quattrocento. « Au lieu de continuer la tradition des corps de femmes antiques, il a voulu amollir le marbre jusqu'à le faire frissonner comme un corps réel », dit-on encore pour continuer cette antithèse erronée [1] ; au contraire, il n'a fait que répéter les tentatives des artistes de la maturité grecque [2]. Comprend-on maintenant la justesse de ces nombreuses comparaisons faites entre les sculptures de Bernin et celles de Pergame ou d'Aphrodisias [3], entre son Apollon poursuivant Daphné et la Daphné Borghèse [4] ? Et ce n'est pas pour la même raison que l'on a pu rapprocher des mêmes sculptures antiques l'œuvre de Puget [5], en même temps qu'on a dit de lui qu'il était un second Bernin [6] ?

Souvenons-nous maintenant que nous avons placé sur le même stade d'évolution, non seulement l'art hellénistique et celui du Quattrocento, mais encore celui du XVIIIe siècle. Il faut donc que Bernin ait des points communs avec les maîtres du XVIIIe siècle, et c'est bien le cas. On a dit qu'il semble en avance d'un siècle [7]. On a jadis pris sa Madone de Paris pour une œuvre du XVIIIe, peut-être de Bou-

[1] Alfassa, Rev. de l'art anc. et mod., p. 229.

[2] P. 446. M. Reymond a dit plus justement, *op. l.*, p. 28, à propos du groupe d'Apollon et Daphné : « L'antiquité revit là, plus que partout ailleurs, dans son véritable esprit ; nous sommes dans la demeure d'Ovide et de Catulle. »

[3] P. 6.

[4] Collignon, SG., II, p. 589.

[5] P. 11, 493.

[6] Reymond, *op. l.*, p. 179.

[7] GBA., p. 310.

chardon, et, en effet, bien des traits de son art rappellent ceux de ses successeurs, comme ils rappellent ceux de ses prédécesseurs.

Nous trouvons donc dans cet artiste, en nous servant des mêmes expressions que ceux qui l'ont spécialement étudié, la confirmation des rapprochements que nous avons institués entre ces trois phases de l'évolution artistique.

XI

CONCLUSION

« Il n'y a pas beaucoup de joies, dans la vie humaine, comparables à celles que produit la naissance soudaine d'une vérité générale, illuminant l'esprit après une longue période de patiente recherche. De la confusion des faits et du brouillard des hypothèses se dégage une peinture vivante : telle une chaîne des Alpes émergeant brusquement, dans toute sa grandeur, des nuages qui la cachaient l'instant auparavant. »

KROPOTKINE.

L'étude de l'archéologie sert à mieux faire comprendre le présent. — Comparaison entre l'art minoen et l'art contemporain. — Le présent peut éclairer le passé. — L'histoire de l'art peut-elle prévoir l'avenir ? — Le progrès artistique.

Nous pouvons maintenant répondre à la question que nous posions au début de cet ouvrage : *qu'est-ce que l'archéologie, quel est son but ?*

Elle étudie les monuments du passé, récent ou reculé, ceux du XIXe siècle comme ceux du paléolithique[1], mais elle ne doit pas croire sa tâche terminée une fois qu'elle en a scruté les secrets. L'archéologue qui s'isole dans cette étude exclusive, et, plongé dans l'admiration des siècles écoulés, s'abstrait du monde actuel, ressemble à l'astrologue de la fable, qui, les yeux fixés sur les étoiles, se laissa choir dans un puits.

Nous ne concevons plus l'histoire à la manière de jadis[2], nous avons rejeté loin de nous l'histoire-bataille, l'histoire moralisatrice[3], l'histoire-censure[4], l'histoire descriptive[5], l'histoire résurrection du passé à la Michelet[6], mais nous ne disons cependant pas avec Fustel de Coulanges : « L'histoire ne sert à rien ». Nous lui demandons, en montrant comment les choses furent, en expliquant l'enchaînement logique par des causes psychologiques, de nous mieux *faire comprendre le présent.* Ranke disait

[1] Reinach, *La méthode en archéologie,* De la méthode dans les sciences, II, p. 200.

[2] Différentes opinions erronées sur le but de l'histoire : Xénopol, *Principes fondamentaux de l'histoire,* p. 52 sq. ; Langlois, *Introduction aux études historiques,* p. 257 sq. ; id., *Questions d'histoire et d'enseignement,* p. 209 sq. ; Nordau, *Le sens de l'histoire* ; Berr, *La synthèse en histoire,* p. 24.

[3] Xénopol, *op. l.,* p. 52, 138 sq. ; Langlois, *Introduction,* p. 257. « Une épopée conçue selon l'esprit de Dieu », Schelling.

[4] Xénopol, *op. l.,* p. 56, 143.

[5] *Ibid.,* p. 568.

[6] Langlois, *op. l.,* p. 205, 227.

avec raison que la connaissance des faits passés est incomplète sans celle du présent, comme il est impossible de bien comprendre ce dernier sans posséder la connaissance des siècles défunts [1].

« Pour comprendre et apprécier ce qui domine l'époque, il ne peut être indifférent de savoir s'il ne s'agit là que d'une vague éphémère, ou bien d'un courant de vie permanent; de savoir si l'événement actuel a déjà eu lieu assez souvent et fait partie d'un rythme périodique, ou bien s'il représente quelque chose de tout nouveau, de tout particulier; de savoir enfin si cet événement ne constitue plutôt une action qu'une réaction, plutôt un progrès qu'un recul... Souvent le mouvement, dans ses phases principales, devra être suivi à travers toute l'évolution de la civilisation européenne ; ailleurs, l'époque immédiatement antérieure suffira pour expliquer le présent... En fin de compte, l'histoire n'a de valeur pour nous que si nous pouvons la transformer en un éternel présent... [2]. »

L'archéologie n'a pas d'autre but que l'histoire, dont elle n'est qu'une face. Notre culture moderne est tributaire de l'antiquité, et de l'Egypte, de la Chaldée, de la Grèce préhellénique ou hellénique, de Rome, puis de la civilisation chrétienne, sont parvenues jusqu'à nous maintes croyances, maintes institutions, maintes formes,

[1] Xénopol, *op. l.*, p. 223, 225 ; Langlois, *op. l.*, p. 277 sq.; Berr, *op. l.*, p. 231 sq. L'avenir de l'histoire.

[2] Eucken, *Les grands courants de la pensée contemporaine,* trad. Buriot-Luquet, 1911, p. 9-10, 282. — On me permettra de citer encore ces quelques phrases extraites de la charmante nouvelle de M. Haraucourt, *Trumaille et Pélisson,* p. 27-8 : « Jamais encore Nicolas n'avait songé que l'étude de l'histoire fut un acte de piété filiale ; et maintenant, à l'improviste, il entrevoyait que sans elle, le patriotisme est un sentiment vague, trop dénué d'assises, et il concevait que l'ignorance est une ingratitude. Ne pas savoir pourquoi nous sommes ici, et de quoi nous sommes faits, ne pas le demander, ne pas vouloir l'apprendre, cela lui apparut tout à coup monstrueux. Se peut-il qu'on n'en souffre pas comme d'un malaise, et que, cela nous manquant, il ne nous manque rien? Dans les cafés, dans les journaux, on parle politique, c'est-à-dire d'aujourd'hui et de demain ; peut-on comprendre aujourd'hui et demain, si l'on ne connaît pas hier ? Comment juger de la route en avant et du chemin à faire, quand on ne connaît pas la route parcourue ? On veut aller, on veut conduire, sans savoir d'où l'on vient, mais comment alors deviner où l'on va ? »

dont des branches connexes, anthropologie, ethnographie, archéologie, etc., s'appliquent à discerner les origines. Les unes nous paraissent toutes naturelles, parce que nous nous en servons et que nous les répétons depuis des siècles, d'autres, à la réflexion, nous semblent inexplicables, et ne trouvent leur solution que dans l'étude d'autrefois. Ce n'est pas le lieu ici d'énumérer longuement tout ce que nous devons au passé, dans les domaines les plus différents de la culture humaine. M. Pottier en a donné divers exemples, au point de vue strict des monuments figurés [1], mais il suffit de regarder autour de soi pour pouvoir facilement les augmenter. Les courses de taureaux qui passionnent les populations du Midi ne sont-elles pas une survivance des tauromachies que célébrait la religion minoenne? L'aigle à deux têtes, emblème de certaines nations européennes, n'est-il pas venu à nous de la vieille Chaldée [2]? Que de détails du costume actuel, surtout populaire, ne s'expliquent que par des transmissions lointaines [3]! La Grèce hellénistique a légué ces statues allégoriques dont nous faisons aujourd'hui encore un emploi si abusif, ces trophées [4], ces victoires debout sur le globe et prêtes à prendre leur vol [5], ces arcs et ces colonnes triomphales...

Tout cela est trop évident pour qu'il soit nécessaire d'insister. Mais l'antiquité n'explique pas seulement comment certaines formes intellectuelles et matérielles sont parvenues jusque à nous par *survivance*, elle nous explique encore certaines tendances artistiques des temps modernes. L'esprit humain ne se renouvelle pas indéfiniment, et, placé dans des circonstances analogues, tend à se répéter suivant les mêmes formes. C'est pourquoi nous avons trouvé, chez des peuples différents et séparés les uns des autres par des siècles et par des lieues, des formes artistiques semblables, nées par *coïncidence* [6].

[1] CV., II, p. 587 sq.
[2] Heuzey, MP., I, p. 10-20 ; Pottier, CV., I, p. 254.
[3] Deonna, *Les toilettes modernes de la Crète minoenne*, p. 28 sq.
[4] Collignon, *Pergame*, p. 124.
[5] *Ibid.*, p. 159.
[6] Tome II. Similitudes spontanées.

Ces analogies ne se présentent pas seulement dans les périodes des débuts artistiques, mais encore dans les civilisations développées, et le présent volume a fourni suffisamment de preuves du *rythme* auquel elles sont soumises.

* * *

On ne s'étonnera donc pas si nous cherchons à établir un nouveau parallèle entre l'*art contemporain* et celui d'autrefois, qui nous montrera comment l'étude du passé parvient à mieux faire comprendre le présent.

Que de fois a-t-on admiré le caractère tout moderne des vases peints, des fresques, des reliefs, des statuettes de la Crète préhellénique [1] ! Le minois chiffonné des dames de Cnossos a rappelé le type faubourien de Paris [2] ; les costumes à jupe et à corsage ajusté ont évoqué les modes contemporaines [3] ; la silhouette même du corps, cette ligne serpentine et onduleuse, est celle de l'esthétique féminine d'ajourd'hui [4]. Devant les fresques de Cnossos, on a parlé de papiers peints de William Morris [5] ; et certaines sculptures ont paru dignes de Rodin [6] ou de Barye [7]...

Mais si notre art décoratif moderne est si voisin de celui des Minoens qu'à première vue on pourrait parfois prendre un vase minoen pour un vase contemporain, c'est que l'artiste de jadis, comme celui d'aujourd'hui, étudie attentivement la nature, est réaliste [8].

Qu'est-ce que l'art nouveau, je n'entends pas les exagérations auxquelles il a pu donner naissance, mais l'art qui s'inspire de principes rationnels, tels qu'ils ont été for-

[1] P. 12.
[2] Deonna, *op. l.*, p. 34, référ. ; ci-dessus, p. 13, 514.
[3] *Ibid.*
[4] Paribeni, MA., 1908, p. 63.
[5] A., 1904, p. 284 ; Burrows, *Discoveries in Crete*, p. 105.
[6] A., 1904, p. 280.
[7] Deonna, *op. cit.*, p. 38.
[8] Je répète ici ce que j'ai exposé dans la brochure citée, p. 40 sq.

mulés par des maîtres comme Gallé ? Avant tout, c'est l'amour de la nature, observé non plus à travers le voile des enseignements stéréotypés du passé, mais directement, sans intermédiaire : « Il suffira, dit Gallé [1], de regarder autour de soi, de chercher à savoir, d'étudier et d'aimer ». Toute l'œuvre de cet artiste en témoigne. Ainsi se créa l'école de Nancy, qui s'émancipe de l'imitation des types anciens, par l'observation du modèle vivant, de la flore terrestre ou marine. Et c'est pourquoi nous voyons nos verreries, notre céramique, notre orfèvrerie, notre mobilier même, ornés de plantes, de fleurs, de feuilles, qui sont traités avec une vérité que connaissaient déjà les Minoens, et qui met tant d'analogie entre les produits des deux époques.

La décoration a ses lois. On pourra reproduire le végétal fidèlement ; on pourra aussi le simplifier, le styliser. La stylisation des plantes, due dans notre art contemporain à Gallé, donne des résultats heureux dans la céramique, la verrerie, l'orfèvrerie. Mais certaines faïences modernes ressemblent étrangement aux poteries d'il y a quelque quatre mille ans. On ne s'étonnerait pas trop de les découvrir dans les ruines du palais de Cnossos, au lieu de les voir en vente à Paris. Et voici un vase minoen qui leur ressemble à s'y méprendre, sinon par la forme, du moins par l'aspect décoratif et le parti pris de simplification avec lequel la plante est traitée [2]. « Je m'imagine, dit M. Reinach, que si M. Gallé avait à choisir une pièce d'élite parmi les découvertes de M. Evans, il se déciderait volontiers pour celle-là [3] ». Sur cette coupe en faïence vert pâle, l'artiste minoen a jeté, avec un curieux dédain de la symétrie, une branche de feuillages bruns, un rinceau en relief [4]. Mais cette asymétrie heureuse n'est-elle pas toute moderne, et ne trouvons-nous pas à chaque instant, dans les objets d'art d'aujourd'hui, des branches

[1] *Ecrits pour l'art*, p. 251 sq.

[2] Vase de Zafer Papoura, Palace Style, Dussaud, *op. l.*, p. 41, fig. 25 ; cf. aussi amphore de Cnossos, JHS., 1903, p. 192, fig. 10.

[3] GBA., 1904, II, p. 22 ; p. 21, fig.

[4] ABSA., IX, 1903, p. 74, fig. 53 ; A., 1904, p. 289, 287, fig. 41-2.

de végétaux, des fleurs jetées sur la panse du vase avec autant de nonchalance que le faisait le décorateur minoen ?

Enfin, une tendance de notre art nouveau, c'est d'avoir rompu avec la monotone ligne droite, d'avoir donné, dans la forme des meubles, dans le décor, la préférence aux lignes courbes, plus conforme à ce que l'on voit dans la nature[1]. Et le principe du décor égéen est aussi celui du curviligne.

Ainsi tous les traits principaux de notre art décoratif moderne se trouvaient déjà appliqués, il y a quelques quatre mille ans, par les Crétois. On a exprimé le regret que les modernes ne se soient pas inspiré des anciens Minoens. « Quel monde fécond en surprise ces humbles ouvriers ont étudié et que de trésors ils ont rapporté ! A qui de nous n'est-il pas arrivé d'admirer sur une plage le charme étrange de ces végétations marines arrachées par la vague au fond de la mer et jetées sur la grève, ces algues gigantesques, grasses et visqueuses, avec le fouillis de leur chevelure semée de baies brunes ? Qui de nous n'a ramassé dans quelque flaque ces adorables mousses ou ces fils imperceptibles qui forment dans l'eau comme un brouillard rose, ou ces anémones et tous ces êtres bizarres qui sont à la fois bêtes et fleurs ? Voilà ce que les peintres grecs se sont efforcés de rendre, il y a environ trois mille ans. Quel artiste rouvrira pour nous une voie depuis si longtemps fermée ? »[2].

Ces regrets que M. Pottier exprimait il y a une quinzaine d'années, sont superflus aujourd'hui. Tout ce monde végétal et marin est de nouveau étudié avec ferveur par les artistes et c'est ce naturalisme intense, commun à deux époques si éloignées, en 2000 avant notre ère, comme au XXe siècle après, qui donne à leurs produits une ressemblance si étonnante.

[1] Cf. prédilection du Bernin pour les lignes courbes, que proscrivent les néo-classiques de la fin du XVIIIe siècle, Raymond, *Le Bernin*, p. 119, 128.

[2] Pottier, CV., I, p. 191.

* * *

Inversement, si le passé éclaire le présent, ce dernier jette une lumière rétrospective sur le premier. L'archéologue, au lieu de ne regarder que les faits artistiques passés, regardera ce qui se crée autour de lui ; il appliquera à l'art les principes actuels de la méthode ethnographique, qui recommande de tenir compte, dans l'étude des rites et des mythes, des *faits naissants*, de la formation contemporaine des légendes et des mythes religieux, capables de mieux faire comprendre la genèse des rites et mythes passés[1] ; de la sorte, les faits que la méthode historique considère comme morts redeviennent vivants, car « la méthode ethnographique peut considérer un fait passé dans son actualité ancienne en tenant compte des facteurs efficients alors en jeu », souvent analogues, nous l'avons suffisamment prouvé au cours de ce volume, à ceux qui agissent encore de nos jours[2]. L'archéologue, dont le domaine embrasse toutes les manifestations de l'art passé, verra l'art présent évoluer sous ses yeux ; comme le biologiste abandonne de temps à autre le laboratoire urbain pour s'installer dans des stations maritimes, comme le botaniste parcourt la campagne pour étudier sur place la croissance des plantes et ne croit plus à la toute puissance d'un herbier aux feuilles desséchées, il s'inspirera de la vie et non plus seulement de la mort.

Les expositions d'art, aux produits souvent saugrenus en apparence, l'instruiront, et lui feront comprendre com-

[1] Van Gennep, *De la méthode à suivre dans l'étude des rites et des mythes*, Rev. de l'Université de Bruxelles, 1911, p. 505 sq. ; id. *Notice des titres et travaux scientifiques*, 1911, p. 23.

[2] Sur la distinction entre la méthode historique et la méthode comparative, qui doivent se porter un mutuel secours, id., *Notice*, p. 12 sq. ; Oltramare, *La faillite de la méthode historique*, Université de Genève, Séance solennelle de distribution des prix, 1910 (paru en 1911), p. 71 sq. ; Ed. Naville, *La solidarité des Sciences historiques et des Sciences naturelles*, ibid., 1911.

ment certaines formes ont pu naître jadis. Les tableaux des « cubistes », qui transforment la nature en un amoncellement de plots triangulaires ou carrés, accumulent à plaisir les fautes de perspective, pourront le faire éclater de rire; à la réflexion, laissant de côté toute appréciation d'ordre purement esthétique, il comprendra que cette apparition de formes consciemment rétrogrades n'est qu'un exemple de plus de ces régressions volontaires, qui, dans les époques de maturité technique, ramènent l'artiste à des formes depuis longtemps dépassées par la marche de l'évolution. Sincères jadis, parce que les primitifs les obtenaient involontairement par leur incapacité technique, ces naïvetés sont aujourd'hui affectées, parce qu'elles sont obtenues consciemment, et ne correspondent plus à la technique raffinée de notre époque. Corps en rectangle ou en triangle, tête triangulaire ou carrée, ces schémas qu'affectionnent aujourd'hui les « cubistes », nous les avons vus dans l'art néolithique, dans celui de la Grèce commençante, dans celui du haut moyen âge, comme on les trouve aujourd'hui encore dans l'art inexpérimenté des peuplades à demi-civilisées.

Mais, se souvenant de la distinction entre l'art évolué et l'art populaire, entre l'art des centres et celui des provinces, où les anciennes traditions se maintiennent vivaces et donnent aux produits un aspect faussement archaïque, l'archéologue visitera avec intérêt les fabriques de poteries populaires; il verra sur place, d'après le travail actuel, comment travaillaient les potiers grecs du Dipylon, ceux de Chypre ou de Crète; il comprendra mieux la genèse de certains motifs, dont il serait tenté sans cela de donner une explication erronée [1].

Ainsi le passé, que les vieilles méthodes essayaient de ressusciter de ses cendres, mais en vain, puisqu'elles ne se servaient dans cette restitution que d'éléments morts, redeviendra un « éternel présent », quand nous l'aurons

[1] Cf. dans ce sens les excellents travaux de M. Van Gennep, *Notice*, p. 26 sq. (référ.).

expliqué par les faits vivants et actuels. Comme Lazare, il sortira du sépulcre, ses bandelettes tomberont, et il retrouvera la vie...

*
* *

L'archéologie, qui étudie le passé pour mieux faire comprendre le présent, peut-elle *prévoir l'avenir?* L'histoire a cru pouvoir élever cette prétention, qui lui a été souvent contestée [1]. Dirons-nous aussi que l'historien d'art doive renoncer à prophétiser? La succession parfaitement définie des périodes que nous avons étudiées, les oscillations constantes de réalisme et d'idéalisme, permettent de penser que l'art continuera la même marche qu'auparavant, et que toujours nous retrouverons des formes et des tendances parallèles à celles d'autrefois.

L'art a débuté trois fois de la même façon, à l'époque néolithique, à l'aurore de la civilisation hellénique, après la chute de l'Empire romain [2]. Devons-nous croire que des circonstances sociales, bouleversant notre civilisation, amèneront un recommencement artistique semblable? Il semble que nous marchions vers une ère nouvelle, et que s'annoncent les mêmes symptômes qui causèrent la fin du monde païen et annoncèrent le moyen âge chrétien. Nous nous trouvons à un tournant de l'histoire, répètent certains esprits avisés [3], qui, constatant que l'histoire tourne toujours dans le même cercle, croient à une ruine prochaine. Bien des traits du monde antique finissant se retrouvent en effet dans la société contemporaine [4], le pessimisme, l'incrédulité religieuse, qui amenèrent toujours la chute des nations. Le christianisme avait renversé l'antiquité, mais ne voit-on certains philosophes, comme Le Bon, redouter que le socialisme moderne,

[1] Lacombe, *op. l.*, p. 369 sq.; Xénopol, *op. l.*, p. 208, 216; Nordau, *op. l.*, p. 20; Matagrin, *La psychologie sociale de Gabriel Tarde*, p. 8.
[2] P. 43, 45, 48.
[3] Goblet d'Alviella, *Croyances, rites, institutions*, III, p. 202, 204, ex.
[4] *Ibid.*, I, p. 134 sq.

évoluant vers une forme religieuse, ne recommence l'œuvre de ce socialisme antique ? « Nous traversons précisément un de ces âges d'instabilité où les peuples se trouvent tiraillés entre les influences des divinités anciennes et celles en voie de formation. Notre époque constitue un des points critiques de l'histoire des croyances »[1]. Le christianisme avait substitué à la tolérance religieuse des païens polythéistes l'intolérance inhérente au monothéisme[2], mais ne voit-on pas naître de nos jours l'intolérance sociale, sous laquelle l'indépendance des idées deviendra de plus en plus impossible ?[3]. La similitude est plus grande qu'on ne croirait, car « les grandes lois sociales ne sont pas nombreuses et se répètent toujours »[4].

Mais laissons ces prophéties qui nous écartent du domaine de l'art. A supposer qu'un jour arrive où cette cause ou une autre amenant la ruine de notre civilisation, notre société tout entière disparaisse avec son passé et son présent, et qu'une nouvelle civilisation recommence, comme à l'aube de la Grèce ou du moyen âge chrétien, on pourrait prédire à coup sûr que les artistes commenceront à tailler les mêmes images conventionnelles que les imagiers du VIe et du XIIe, que, de cette période de formation sortira une époque d'idéalisme semblable à celui des XVe et XIIIe, lequel engendrera le réalisme, et

[1] Le Bon, *Les opinions et les croyances*, 1911, p. 264, 267.

[2] *Ibid.*, p. 261 ; Goblet d'Alviella, *op. l.*, I, p. 131 ; p. 168 sq. (De la responsabilité des influences religieuses dans la chute de la civilisation antique). « Ce fut donc un grand bienfait pour les peuples d'avoir débuté par le polythéisme. Je considère, contrairement à une opinion assez universelle, qu'ils auraient beaucoup gagné à y demeurer. Loin de favoriser le progrès, le monothéisme le retarda par les luttes sanglantes dont il remplit le monde. Il ralentit pendant des siècles l'évolution des arts, de la philosophie et des lettres, développées par les Grecs polythéistes à un point qui les fait regarder comme nos maîtres » (Le Bon, *l. c.*). C'est l'opinion de Renouvier, « L'Uchronie, esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être ».

[3] Le Bon, *op. l.*, p. 184, 189.

[4] *Ibid.*, p. 187.

qu'ensuite une oscillation régulière s'établira entre ces deux formules d'art [1].

*
* *

Que devient alors l'ancienne théorie du *progrès* [2], inspirée des vieilles téléologies, suivant laquelle le développement de l'humanité tendrait toujours à un but supérieur? Elle est aujourd'hui bien morte. L'évolution ne signifie pas marche ininterrompue en avant, mais flux, reflux, reculs mêmes : « le progrès est une oscillation » [3].

Nous nous berçons d'illusions en pensant que notre époque moderne l'emporte de beaucoup sur l'antiquité, et seuls sauraient encore admettre cette idée, ceux qui possèdent la foi robuste du christianisme, établissant une perpétuelle antithèse entre le monde chrétien éclairé, et le monde païen plongé dans la barbarie.

« Voilà quatorze siècles que le principe civilisateur, incarné dans la société européenne, ne cesse de la façonner à l'image de la société maternelle qu'elle porte dans son sein. Et qu'en a-t-il fait? La plus grande, la plus belle, la plus heureuse de toutes les sociétés humaines. Nier ce caractère de la civilisation moderne, ce serait nier l'évidence. Refuser d'en faire honneur au principe chrétien, ce serait un véritable aveuglement... En un mot, civilisation et christianisme, sont des termes équivalents... C'est donc faire œuvre de barbare que de combattre l'action sociale de l'Église et c'est entraver le courant de la civilisation que de mettre obstacle à l'influence de

[1] Cf. Pottier, JS., 1910, p. 520. Jules Vernes, dans son roman *L'Eternel Adam* (Revue de Paris, 1910, oct., p. 449 sq.), suppose l'humanité tout entière détruite par une catastrophe analogue à celle de l'Atlantide; les rares survivants retournent lentement à l'animalité, puis la civilisation reprend son mouvement ascensionnel, en passant par les mêmes phases qu'autrefois.

[2] Lacombe, *L'histoire considérée comme une science*, p. 231, 267 (De la loi du progrès); Nordau, *Le sens de l'histoire*, p. 112, 329 (La question du progrès); Sorel, *Les illusions du progrès*, 1908; Delvaille, *Essai sur l'histoire de l'idée de progrès jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, 1910; Matagrin, *La psychologie sociale de Gabriel Tarde*, p. 205.

[3] Nordau, *op. l.*, p. 329.

ses principes... Les champions des erreurs se trouvent tous parmi les ennemis de l'Eglise, et ils ramènent la Barbarie... [1]. »

Le véritable savant qui se sera efforcé d'être impartial, de se dégager des croyances aveuglantes, et qui laissera parler les faits dûment constatés, ne saurait admettre ce langage. Entre le monde antique et le monde moderne, la ressemblance est grande, nous l'avons vue à chaque instant en étudiant dans ce volume l'art aux diverses périodes de son évolution, et cette antithèse ne peut subsister. Au contraire, « si jamais un ange du Seigneur fait le bilan du passé et du présent, s'il recherche quand le domaine possédé par Sévère a été administré avec le plus de sagesse et d'humanité, si, dans l'ensemble, le monde a vu naître le bien-être et la civilisation, il est fort douteux que la sentence soit prononcée en faveur du présent » [2].

Sans doute, nos connaissances scientifiques se sont accrues, et le progrès matériel ne saurait être contesté, à qui sont dues tant de belles découvertes modernes, inconnues des anciens. Mais si les sciences ont poursuivi leur marche en avant, on ne saurait en dire de même des sentiments de l'homme.

M. Remy de Gourmont a formulé sa « loi de constance intellectuelle », et après lui, certains ethnographes de mérite, comme M. van Gennep, croient à l'équivalence non seulement entre les non-civilisés, mais encore à toutes les époques de l'histoire. « Y a-t-il progrès de la civilisation ? [3] » s'est-on demandé, et, après avoir interrogé les différentes branches de l'activité humaine, on arrive à cette constatation désabusée qu'on ne saurait parler de progrès général, « qu'un homme de génie moderne vaut exactement ce qu'a valu l'homme de génie préhistorique, ou ce que vaut tel homme de génie inconnu de l'Afrique ou de l'Océanie » [4].

[1] Kurth, *Les origines de la civilisation moderne* (4), 1898, I, p. XXXI, XXXVI, XXXVIII.

[2] Mommsen, cité par Goblet d'Alviella, *op. l.*, I, p. 133.

[3] Van Gennep, *Religions, mœurs et légendes*, II, p. 186 sq.

[4] *Ibid.*, II, p. 218 sq. ; cf. Goblet d'Alviella, *op. l.*, III, p. 194.

Il n'en est pas autrement pour l'art. « L'art ne fait pas, à proprement parler, de progrès en se développant à travers l'histoire ; il a pu être aussi pur et élevé dans les beaux siècles de l'antiquité ou du moyen âge que dans le nôtre ; il ne se perfectionne pas, on dirait plus justement qu'il évolue par cycles fermés, sans se répéter, mais en se renouvelant [1] ». En effet, l'art relève du domaine affectif, et ce sont les sentiments qui forment dans l'homme la partie la plus stable, la moins variable. La raison peut progresser, les sentiments, les croyances, ne changent pas [2]. Comme la foi religieuse, le sentiment esthétique peut changer d'objet, revêtir des noms différents, mais il ne meurt jamais, et il revêt la même apparence matérielle quand les circonstances redeviennent semblables [3]. La déesse courotrophe que vénéraient les Grecs est devenue la Vierge mère des chrétiens ; Dieu le Père a remplacé Zeus... mais les noms seuls ont changé ; le sentiment qui a fait naître ces conceptions est le même, et de plus la réalisation plastique n'a pas varié [4] ; aussi pourrait-on confondre une Vierge à l'enfant du XIIe siècle avec une divinité courotrophe du VIe siècle avant notre ère. Quelle différence y a-t-il entre les créations idéalistes du Ve et du XIIIe siècles, entre les œuvres réalistes de l'époque hellénistique et de la Renaissance ? Chacune est l'expres-

[1] Lalo, *Esthétique expérimentale contemporaine*, p. 1.

[2] « Seuls, ordinairement, les noms des convictions se transforment. La foi change d'objet, mais ne meurt jamais... Et si la mentalité des fidèles n'a pas beaucoup évolué depuis l'époque lointaine où, sur les rives du Nil, Isis et Hathor attiraient dans leurs temples des milliers de fervents pèlerins, c'est qu'au cours des âges les sentiments, vrais fondements de l'âme, gardent leur fixité. L'intelligence progresse, les sentiments ne changent pas ». Le Bon, *Les opinions et les croyances*, p. 8-9.

[3] « On peut conclure avec certitude que, pour amener de nouveau sur la scène du monde un art semblable, il faudra maintenant que le courant des siècles y établisse d'abord un pareil milieu ». Taine, *Philosophie de l'art* (8), I, p. 253.

[4] Le type de la Vierge à l'enfant dériverait des images d'Isis portant Horus ; la Vierge à silhouette pyramidante, avec bras étendus, dériverait du symbole de Tanit, Goblet d'Alviella, *Croyances, rites, institutions*, I, p. 105 ; cf. Anatole France, *L'Ile des Pingoins* (25), p. 6.

sion d'un état analogue de sensibilité, qui se répète suivant la marche que nous avons définie.

Non seulement l'esprit qui anime ces œuvres éloignées les unes des autres se ressemble, mais encore la technique est la même; là encore il n'y a pas progrès, mais répétition des mêmes procédés. L'imagier du XIIe siècle ne taille pas sa statue autrement que celui du VIe siècle grec; et il retrouve les conventions qui avaient pendant des siècles disparu de l'art; l'artiste du XIIIe conçoit la draperie, la forme des différentes parties du corps, comme celui du Ve siècle grec; et le maître du XVe a acquis toute la virtuosité qui distingue les hellénistiques.

L'étude de l'histoire de l'art amène donc au même résultat que celle de la littérature, de la musique, c'est-à-dire des autres branches qui sont aussi l'expression des sentiments humains; il n'y a en elle ni progrès spirituel, ni progrès technique, mais un perpétuel recommencement de formules déjà connues. « Regarde, dis-je au nain, ce moment présent! De ce porche une rue descend en arrière, derrière nous il y a une éternité. Ne faut-il pas que toutes les choses qui peuvent courir aient déjà une fois passé par cette porte? ne faut-il pas que tout ce qui peut arriver soit arrivé déjà une fois dans le cours du temps...? Le temps lui aussi est un cercle... » [1].

* * *

Nous percevons maintenant quel est l'intérêt et l'utilité de l'archéologie, synonyme d'histoire de l'art, puisque, parti du domaine strict de l'archéologie grecque, nous

[1] Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*. Cette croyance au « retour éternel des choses », que Nietzsche se glorifiait d'avoir découverte, remonte à l'antiquité babylonienne, Cumont, *Les Religions orientales dans le paganisme romain*, p. ~~244~~. Sur cette répétition au sein du temps et de l'espace, cf. Fouillée, *La Pensée et les nouvelles écoles anti-intellectualistes*. 1911, p. 141 sq. Causalité et répétition.

262

avons vu ses limites devenir trop étroites pour contenir nos recherches, et tout le développement artistique de l'humanité s'étendre devant nos yeux, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Les quelques principes généraux dont nous trouvions l'application tout d'abord dans l'art grec, nous avons cherché à les appliquer aux arts des autres peuples et des autres temps, et nous avons pu le faire sans difficulté, sans opérer *a priori*, mais en en demandant toujours aux monuments la confirmation. L'évolution artistique de l'humanité a perdu sa confusion, les vues se sont éclaircies, nous avons compris que l'art n'est pas produit au hasard des volontés individuelles, mais qu'il fut toujours assujetti à un *déterminisme* constant, amenant les mêmes résultats, à des siècles d'intervalle, suivant un rythme que nous avons pu fixer. L'histoire de l'art, ainsi comprise, perd son caractère chancelant pour revêtir une force austère, et pour devenir l'histoire même des idées [1].

Genève, décembre 1911.

[1] « Quand l'histoire, cessant d'être un simple torrent d'événements, devient ainsi la forte manifestation d'un monde de l'esprit et l'acquisition d'un présent supérieur au temps, le désir d'une vie spirituelle pleine de contenu peut trouver en elle le plus solide appui. Il s'agit seulement de pénétrer du temporel jusqu'à l'éternel, et de dégager de ce qui est à première vue un chaos, une histoire de l'esprit. » Eucken, *Les grands courants de la pensée contemporaine*, trad. Buriot-Luquet, 1911, p. 347. Cf. H. Berr, *La synthèse en histoire*, 1911.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

			Pages
Fig.	1.	Nymphes de la fontaine des Innocents, par Jean Goujon (XVIe siècle)	8
»	2.	Danseuse de Pergame (II-Ier siècle av. J.-C.)	9
»	3.	Aurore de Michel-Ange	18
»	4.	Niobide de Rome	19
»	5.	Aphrodite de Médicis	22
»	6.	Statue dédiée par Nicandra, Musée d'Athènes	47
»	7.	Ivoire paléolithique de Laugerie-Basse ; idole énéolithique des Cyclades ; ivoire du Dipylon ; chapiteau de St-Papoul	51
»	8.	Persée délivrant Andromède, Musée du Capitole	75
»	9.	Chèvre sauvage et faons. Plaque de faïence de Cnossos	83
»	10.	Torse en stuc de Cnossos	96
»	11.	Torse de Kouros	97
»	12.	Statuette d'Haghia Triada	103
»	13.	Torse de Kouros	104
»	14.	Kouros de Rhodes	134
»	15.	Chasse d'Entremont (Savoie), XIIe siècle	135
»	16.	Tête de Kouros	139
»	17.	Tête de chef reliquaire	139
»	18.	Tête d'Egine, Musée d'Athènes	140
»	19.	Tête du Kouros de Polymédès	141
»	20.	Cul-de-lampe de l'église de Brens (H^te-Savoie), XIVe siècle	144
»	21.	Tête du Christ monté sur l'âne, Musée de Zurich	145
»	22.	Tête du Musée de Berlin	146
»	23.	Tête du Kouros de Volomandra	149
»	24.	Bouches du VIe siècle grec et de l'art roman	150
»	25.	Oreilles du VIe siècle grec	151

Pages

Fig. 26. Oreilles de l'archaïsme grec et du moyen âge . 154
» 27. Nez de l'archaïsme grec et du moyen âge . . . 155
» 28. Chevelures et barbes de l'archaïsme grec et de l'époque romane 159
» 29. Torse de Kouros 160
» 30. Kouros de Paros 161
» 31. Torse de Kouros 163
» 32. Rotules schématisées de l'archaïsme grec . . . 164
» 33. Musculature de l'abdomen 166
» 34. Résurrection des morts, portail de Rampillon . 169
» 35. Gestes de l'art grec du VIe siècle et de l'art roman 174
» 36. Main du Christ monté sur l'âne, Musée de Zurich 175
» 37. Pied de Kouros 176
» 38. Kouros de Chypre 178
» 39. Christ du portail de la cathédrale de Cahors. . 179
» 40. Draperies grecques et romanes 180
» 41. Vieillard de l'Apocalypse, cathédrale de Chartres 182
» 42. La Visitation, groupe du portail de Reims . . 195
» 43. Kouros de Naucratis 198
» 44. Ephèbe du Ve siècle (Idolino) 199
» 45. Dôme de Bamberg (détail) 199
» 46. Tête du Ve siècle 206
» 47. Tête du XIIIe siècle 207
» 48. Tête de la Vierge, portail N.-O. de Notre-Dame de Paris 217
» 49. Hestia Giustiniani 225
» 50. Statue féminine de Berlin 227
» 51. Statue en bois, du Louvre 227
» 52. Vénus dite de Fréjus 228
» 53. Synagogue de Strasbourg 229
» 54. Tête du Christ, Notre-Dame de Paris 235
» 55. Vierge du XIVe siècle, Collection C. E. . . . 263
» 56. Zacharie de Claus Sluter. 272
» 57. Statuette d'éphèbe du Louvre 273
» 58. Tête d'Héraklès de Tégée 286
» 59. Hermès d'Olympie (tête). 287
» 60. Agias de Delphes (tête) 291
» 61. Aphrodite, Pan et Eros, groupe de Délos . . . 341
» 62. Hermaphrodite de Florence 347
» 63. Tête de Christ du Musée de Beauvais 360

Pages

Fig. 64. Tête de Christ, Musée du Louvre 362
» 65. Tête du géant Klytios, frise de Pergame . . . 363
» 66. Tête de Laocoon 365
» 67. Aphrodite de Pergame, Musée de Berlin . . . 370
» 68. Saint Sébastien, de Guido Reni 371
» 69. Statue funéraire de René de Châlons 373
» 70. Esope, Rome, Villa Albani 377
» 71. Enfant à l'oie, Musée de Vienne 388
» 72. Anges musiciens, banc abbatial d'Abondance (Haute-Savoie), XVe siècle 393
» 73. Enfant au dauphin de Verrocchio 395
» 74. Vase en forme de tête de nègre, Délos 399
» 75. Fontaine de l'homme aux oies, Nuremberg . . 404
» 76. Vieille paysanne portant un agneau, Rome, Capitole 405
» 77. Saint Jean-Baptiste, Léonard de Vinci, Musée du Louvre 432
» 78. Eros et Psyché, Rome, Capitole 475
» 79. L'Escarpolette, groupe de Clodion 477
» 80. Aphrodite du Capitole 478
» 81. Diane de Houdon 479
» 82. L'Innocence préférant l'Amour à la Richesse, dessin de Prud'hon 482
» 83. Aphrodite et Adonis, Musée de Sofia 483
» 84. Aphrodite de Pergame, Musée de Berlin . . . 486
» 85. Greuze, l'Innocence tenant deux pigeons . . . 487
» 86. « Alexandre mourant » de Florence. 492
» 87. Caryatide de Toulon, par Puget 493
» 88. Amour à l'échelle, Rome, Casino Rospigliosi . 495

Les clichés des figures 1, 34, 39, 41, 42, 54, 55, 63, 69, 81, 82, 87 ont été gracieusement prêtés par M. H. Laurens, éditeur, avec l'autorisation de MM. Neurdein, photographes-éditeurs.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES

A

Abdomen (musculature), 165.
Abondance, banc abbatial, 393.
Abruzzes (relief du XIIe s.), 158.
Académies au XVe s., 336.
Académisme, 451.
Accroche-cœur (chevelure), 101.
Achille, 277, 278.
Acontios et Cydippé, 413, 473.
Acropole d'Athènes. Fronton d'Héraklès, 435; Zeus en poros, 142; Hermès à la syrinx, 148; animaux en poros, 81, 158; chien en marbre, 81; Moscophore, 142, 148, 175, 176; chevaux, 204, 211; fronton des Pisistratides, 202, 241, 354; femme montant en char, 219; relief d'Hermès, 219; statue « samienne », 147, 211; Boudeur, 209; éphèbe, 152, 197, 213; fragment de statuette en verre, 443; temple d'Athéna Niké, 94, 268, 269, 279, 280, 408; « Athéna mélancolique », 91, 222, 354, 480; Athéna d'Endoios, 185; cf. Corés.
Actéon, 345.
Acteurs hellénistiques et du XVIIIe s., 468.
Adam et Ève (naissance), 170; de van Eyck, 419.
Adam Krafft, 170, 335, 433.
Adonis, 352, 413; mourant, de Michel-Ange, 442.
Adrien I, 187.
Aétius, 169.
Affectation hellénistique et du XVIII s., 297. Cf. mièvrerie, maniérisme.
Agamemnon, 277, 278.
Ages, différenciation, aux Ve et XIIIe s., 238. Cf. enfant, vieillard.
Agias de Delphes, 99, 214, 290, 291, 414.
Agriculture au XVIIIe s., 468.
Aigle bicéphale, 523.
Ailes recroquevillées à l'extrémité, 119.
Ailées (figures), dans l'art grec, 118.
Aines (rendu des), au VIe s., 163.
Ajax, 277, 351.
Akhounatou, 6, 209.
Alberti, 271, 336, 337.
Alceste, 267.
Alciphron, 452.
Alexandre, 87, 302; à la lance, divinisé, 275; portraits, 297.
Alexandrie (et art alexandrin), 107, 331, 333, 356, 402, 452, 513; études anatomiques, 99; groupe funéraire, 445.
Alexandrinisme, 491, 514.
Alkyoneus, 357.
Allaitement (scènes d') dans l'art grec, 295.
Allégories, à l'époque hellénistique, 421; aux XVe-XVIe s., 348, 422; funéraires, chez les hellénistiques, 382; aux XVe-XVIe s., 375; statues, 523; fêtes, chez les hellénistiques et au XVe s., 320, 422; au XVIIIe s., 465, 466.
Altamira, bison, 56, 57.
Amasis (céramiste), 110, 112, 164, 167, 215, 434.
Amazones, 93, 152, 207, 248, 339; du Capitole, 212; Lansdowne, 216; de Naples, 380.
Ambrogio Lorenzetti, 411.
Amiens, cathédrale, 200, 226, 276; apôtre, 227; Beau Dieu, 207, 216, 217.
Amorgos, idole, 92.
Amour, chez les hellénistiques, 342; malheureux, 353, 480; cf. tristesse, sentimentalisme.
Anacréon, statue, 377.
Anadyomène d'Apelles, 383.
Anatomie, dans l'art quaternaire, 95; chez les hellénistiques, 99, 413, 416; au XVe s., 418.
Andocide, 112.

Angleterre, sculptures romanes, 141.
Animal, dans l'art quaternaire 79 ; dans l'art minoen, 62, 71, 78 ; chez les Egéens et les Ioniens, 121 ; dans la Grèce archaïque et au XIIe s., 80, 186 ; dans la Grèce classique, 80 ; aux Ve et XIIIe s., 407 ; chez les hellénistiques et au XVe s., 81, 407 ; au XVIe s., 507 ; tombeaux d'animaux, 376 ; symbolique, 374, 383 ; évangélique, 324 ; à deux corps et une tête, 138.
Annonciation au XIIIe s., 247.
Antée, 218.
Anténor, 189, 208.
Anthologie, 317, 377, 378, 421, 450, 452, 459, 466, 476, 478.
Anthropomorphisme de l'art européen, 106.
Antigone de Carystos, 333, 337.
Antioche, 452.
Antiochus Epiphane, 422.
Antithèse entre l'art grec et l'art chrétien, 246.
Antium, jeune fille, 210.
Apelles, 5, 302, 421, 437.
Aphrodisias (sculptures et temple), 6, 455, 517.
Aphrodite, 322 ; au IVe s., 274 ; hellénistique, 68, 342, 346, 461, 473 ; naissance d', 93, 383 ; de Benghazi, 383 ; du Capitole, 21, 63, 110, 478 ; de Cnide, 68, 114, 263, 274 ; et l'an, de Délos, 341, 342, 346, 369, 428 ; à l'épée d'Epidaure, 113, 346 ; de l'Esquilin, 158, 263 ; de Fréjus, 228, 230 ; de Gortyne, 152 ; de Médicis, 21, 22, 63, 274, 478 ; de Pergame, 370, 486 ; détachant sa sandale, 94 ; allaitant Eros, 295.
Apollon, efféminé, 117 ; ailé, 118 ; à chevelure courte ou longue, 204 ; hellénistique, 346 ; Barracco, 208 ; Castellani, 353 ; Choiseul-Gouffier, 152, 167 ; et Daphné, œuvre hellénitique et groupe du Bernin, 493, 517 ; Devonshire, 351 ; d'Olympie, 152 ; à l'omphalos, 201 ; Pourtalès, 353 ; Sauroctone, 262, 264, 274 ; des Thermes de Caracalla, 95 ; du Tibre, 212.
Appollodore le skiagraphe, 425.
Apollonios de Rhodes, 321, 328, 345, 409, 412, 427, 464, 473.
Apoxyomenos, 95, 99, 214, 414.
Apuliens (vases), 356.
Aquamaniles, 186.
Aratos, 328, 464.
Arbres, sur vases du Ve s., 70.
Arcs de triomphe, 523 ; de Titus, 6.
Arcésilas, 317 ; coupe d', 121.
Archaïsante (tendance), 494, 506.
Archéologie, au XVIIIe s., 463 ; but de l', 521 ; le présent éclaire le passé, 527 ; le passé fait comprendre le présent, 521 ; elle prévoit l'avenir, 529.
Architecture minoenne, 13, 105 ; hellénistique, 74, 105, 451 ; au XVe s., 454.
Arès juvénile, 241.
Arétin, 337, 344, 350.
Ariane endormie, 358, 437.
Aristarque, 327.
Aristide de Milet, 475.
Aristogeiton, 222.
Aristophane de Byzance, 327.
Aristote, 283, 315, 324 ; portraits, 378.
Armoiries du Christ, 294.
Arnolfo di Cambio, 255.
Arrière (personnages regardant en), 434.
Arsinoé, 443.
Art du Ve s., 191, 193, 338 ; du XIIIe s., 191, 193, 332, 338 ; leur caractère anonyme et universel, 253, 255 ; du IVe et du XIVe s., 259 ; art littéraire et cosmopolite des hellénistiques, 328, 339, ; du XVe s., 331, 338 ; art hellénistique et du XVe s., 311 ; histoire de l'art chez les hellénistiques, 333 ; au XVe s., 337 ; l'art des débuts ressemble à celui de la fin, 33 ; art populaire et art de cour, 102 ; art pour l'art, 331, 338, 446.
Artémis, 322, 341, 353 ; de Mételin, 152.
Artémise du Mausolée, 120.
Artistes, aux VIe et XIIe s., 133 ; aux Ve et XIIIe s., 255 ; au IVe s., 301 ; au XIVe s., 304 ; hellénistiques, 332 ; aux XVe-XVIe s., 334 ; au XVIIIe s., 467.
Asarotos œcos, 407.
Asiatiques, dans l'art grec, 398, 400.
Asklépios, 290 ; enfant, 387 ; juvénile, 241, 443 ; de Florence, 354.
Assises (statues), aux VIe et XIIe s., 185.
Assos (frise), 138.
Assyrien (art), 109, 119, 158 (stylisation des cheveux).
Astragalizontes, 85.
Asymétrie dans les arts minoen et hellénistique, 88 ; des détails, dans l'art classique, 89.
Atellanes, 214.
Athéna, 317, 318 ; naissance, 92 ; ailée, 119 ; pensive, 289 ; de Brescia, 212, 213 ; de Florence, 354 ; Giustiniani, 354 ; de Leptis, 152 ; des Thermes, 226.
Athènes, Aphrodite et Eros, terre cuite, 342 cf. Acropole.
Athiénau, vase, 86.
Athos, 107 ; fresques du XVIe s., 367.
Attale, ex-voto, 339, 401 ; Attalides, 319 ; Attale III, 333.
Attique, art, 148, 153, 438.

Attis, 353.
Attitudes des VIe et XIIe s., 185 ; compliquées des archaïques, 93 ; hardies des hellénistiques, 440 ; des XVe-XVIe s., 442 ; désordonnées des êtres inférieurs, 93 ; laissant deviner celle qui a précédé, 95. Cf. mouvement, instantané.
Auguste, portraits, 437, 509.
Aurige de Delphes, 209, 212, 213, 223, 226, 284.
Aurore de Michel-Ange, 16, 18, 23.
Australie, figures des cavernes, 146.

B

Babylonie, terres cuites, 147.
Baiser, de salutation, 475 ; la main, 67 ; dans les arts hellénistique et du XVIIIe s., 475.
Baldovinetti, 441.
Bamberg, dôme, 199, 200, 208, 270.
Bandelette de la chevelure, 204.
Barbarie de l'époque géométrique, 46 ; du moyen âge, 49 ; du XVe s., 321.
Barbe, dans l'art archaïque, 69 ; aux VIe et XIIe s., 156 ; chez les hellénistiques, 345 ; rasée ou non, 117 ; en pointe, 142 ; en volute, 143.
Baroque, 13, 14.
Barthélemy, 494.
Bartolomeo Fazio, 337.
Barye, 78, 524.
Bassin (musculature du), au VIe s., 162.
Batailles, 406.
Bayet, 27.
Beaunier, 504.
Beccadelli, 325, 348, 349.
Bélier de Palerme, 82.
Bellechose (Henri), 92.
Beltraffio, 335.
Benedetto Antelami, 180, 181.
Bénédiction, geste de, 103.
Bénévent, tête dite de, 210.
Bergers dans l'art hellénistique, 404.
Berlin, relief des danseuses, 269 ; statue féminine du Ve s., 227 ; statue funéraire d'enfant, 379 ; tête du VIe s., 146, 147.
Bernin, 6, 271, 508 ; comparaison avec l'art hellénistique et celui du XVIIIe s., 515 ; prédilection pour les lignes courbes, 526.
Béotie, figurines en cloche, 147.
Berry, Très riches Heures du duc, 410.
Bertrand, 514.
Besançon, Piété de Luc Breton, 367.
Bibliothèque, de Pergame, 385 ; au XVe s., 331.
Biche et faons, de Cnossos, 83 ; allaitant, 71.
Biologie, retours cycliques, 31.
Bion, 345, 352, 413.
Biscari, tête, 153.
Bisons quaternaires, 79, 89.
Blacas, cratère, 71.
Blanche de Champagne, statue funéraire, 188.
Boéthos, 387.
Bois, influence sur la plastique, 181.
Boivin, 463.
Bologne, bronze, 104 ; tête, 21 ; Pieta de Nicola de Bari, 366.
Boscoreale, gobelet, 382.
Botticelli, 6, 412.
Bouchardon, 478, 489, 491, 518.
Bouche, omise, 146 ; fermée ou ouverte, 213, 215 ; évolution dans l'art primitif, aux VIe et XIIe s., 145 ; au Ve s., 212 ; dans la peinture de vases du Ve s., 214 ; au XIIIe s., 215.
Boucher, 462, 471, 474, 475, 476.
Boucles d'oreilles, 152.
Boucicaut, maître des Heures de, 410.
Bourgeoisie, progrès au XIVe s., 307.
Bourges, jubé, 14, 170, 194, 228, 236, 242.
Bourget, descente de croix, 236.
Bourguignonne, statuaire, 270.
Branchides, statues, 181, 185, 186.
Brassempouy, 43, 51, 146.
Brens, cul-de-lampe, 144.
Breuil, 41.
British Museum, sarcophage étrusque en terre cuite, 115 ; enfants se disputant, 85.
Brivio, reliquaire, 156.
Broderies, 109, 122.
Bronze, fonte en creux, 187.
Bronzino, 11.
Brosses (président de), 463, 470.
Brousse, stèles du IIIe s., 184, 190 ; buste polychrome, 430.
Brunelleschi, 337.
Brünn, 43.
Brunswick, lion, 186
Bruxelles, buste de terre cuite, 379, 385, 514.
Brygos, 72, 112, 113, 162, 173, 204, 205, 206, 214, 215, 239, 269, 277, 284, 424, 434, 435, 438.
Burne Jones, 11.
Busiris, 167.
Bustes funéraires, 384 ; hermétiques, 385 ; reliquaires, 386 ; portraits, 383, 385, 462 ; au XVe s., 386 ; d'hommes illustres, 385, 445 ; émergeant d'un bouquet de feuilles, 386 ; d'Akhounatou, 385.

Busti (Antonio), 369.
Byzantin, art, 109; en décadence, 50; sexe, dans les peintures, 170; transition de l'idéalisme au réalisme, 307.

C

Cabirion, vases, 415.
Cadres de tableaux, 304.
Cahors, cathédrale, 179.
Calamis, 6.
Calcaire, emploi statuaire, 445.
Caleçon, 111, 112, 115, 122.
Callimaque, 317, 321, 327, 345, 355, 413, 473.
Camarès, céramique de, 57, 61.
Camarine, lébès, 180, 183.
Campana, tombe, 165.
Canon praxitélien, 262, 265, 426.
Canopes étrusques, 151.
Cappadoce, vase avec pygmées, 415.
Carapanos, relief d'Héraklès, 15.
Caricatures, 415, 416. Cf. laideur.
Carlo Crivelli, 367.
Carnéade, 317.
Carnuntum, nègre, 399.
Carthagène, tête d'enfant, 390.
Caryatide de l'Erechtheion, 224; de Tralles, 153; devant un mur, 455.
Cassandre, 111.
Castiglione, 318, 337.
Catacombes, 170.
Catulle, 332.
Caylus, 5, 466.
Cécité dans l'art grec, 357.
Cellini, 92, 334, 419.
Celtique, art, hostile à l'anthropomorphisme, 50.
Cennino Cennini, 508.
Centaures, 93, 218, 231, 232, 237, 241, 248; Barracco, 362; et Eros, 293, 352; de Spire, 95; riant, 214; à caleçon, 115; vu de dos, 441.
Céphalonie (néolithique), 44.
Céramique, stèles du, 109, 174; céramique minoenne, 61; à figures noires et rouges; 57, 61.
Cerigotto, éphèbe, 214.
Cerro, sculptures, 158, 159.
Chachrylion, 72, 84, 162, 165, 173, 220, 222, 434, 435, 436, 438.
Chaldéen, art, 87, 109, 119; influence sur l'art minoen, 98; comparé à celui de la Grèce, 37; profil, 217; main, 174; pieds, 177; draperie, 219; sculpture historique, 107; stylisation des cheveux, 158; barbe, 158.
Champmol, chartreuse, 271.
Chardin, 471, 472, 489.
Charès, statue de, 181; de Lindos, 444.
Charles V et VI, 276.
Charmide, 417.
Charon de Lampsaque, 463.
Chartres, cathédrale, 194, 200, 201; Vierge, 186; saint Théodore, 230; vieillard, 182.
Chasse, 73.
Chasseurs, dessins des peuples, 501.
Chat, dans l'art minoen, 71, 78, 82.
Chaussure crétoise, 120.
Chénier, 459, 466, 469, 474, 477.
Chérémon, 412.
Chereng, église, 142.
Cheval, tête quaternaire, 209; de Lysippe, 81; du Parthénon, 81; de Tarente, 82; en raccourci, 441; cf. Acropole.
Chevalet, tableau de, 304.
Chevelure, minoenne, 100; archaïque, 101, 157, 203; de la stèle de l'hoplitodrome, 221; ionienne, 117, 119; dans les arts grec et roman, 156; au Ve s., 203, du Spinario, 222; comparée avec celle du XIIIe s., 206; au IVe s., 157, 206; hellénistique, 95; gréco-bouddhique, 189; dissimulant l'oreille, 152; stylisée, 157; boucles sur les épaules, 143; longue ou courte, 101, 204; picturale, 205.
Chèvre, dans l'art minoen, 83.
Chine, 12, 13, 71. Cf. Orient.
Choiseul, 469.
Choragiques, monuments, 303.
Chrétien (art), comparé à l'art antique, 125 sq.
Chryséléphantine, statuaire, 446.
Christ, nu ou drapé, 169; au XVe s., 343, 361; du Musée de Beauvais, 360, 361; du Louvre, 361, 362; de la Minerve, 23. Cf. crucifix.
Chthoniennes, divinités (bustes), 384.
Chute (motif de la), 92, 93.
Chypre, terres cuites et vases, 52, 57, 147; statues du VIe s., 143, 158, 159; nudité, 112.
Cimon de Cléonées, 255, 434.
Cire, emploi statuaire, 445, 446.
Citharède (robe du), 120; relief, 69.
Clair-obscur, 411, 414, 423; dans l'art préhistorique, 57; au XVe s., 431.
Classicisme hellénistique, 494, 506; d'Hadrien, 506; du XVIIe s., 508; à la fin du XVIIIe s, 494, 509.
Claus Sluter, 270, 271.
Clavicules, aux VIe et Ve s., 162.

Cléobis et Biton, 142.
Clodion, 459, 467, 476, 489, 491.
Cluny, ange, 207.
Cnossos, 61, 524; néolithique, 43; amphore, 525; fresques, 11, 13, 45, 46, 86, 87, 91, 101, 122, 152; siège en pierre, 64; trône, 13; pierres fétiches, 449; déesses aux serpents, 62, 103, 122; acrobates, 11, 44, 48, 90, 97, 122, 514; reliefs en stuc, 96, 97, 100; figurine de terre cuite, 103, 151.
Cochin, 467.
Codification de l'art chez les hellénistiques et au XVe s., 336.
Coïncidences, cf. similitudes, comparaisons.
Collignon, 300, 305, 424, 514.
Colonne engagée, 455; Trajane, 46.
Colophon, 116.
Colossal, dimensions, dans la Grèce classique, 107; chez les hellénistiques, 107, 444; au XVe s., 446; terres cuites, 333.
Coluccio Salutati, 336.
Comparaisons diverses, 5; entre artistes, 5; entre des périodes, 11, 52; entre les arts quaternaire, minoen et classique, 55; entre les arts minoen et hellénistique, 61; entre les VIe et XIIe s., 131; entre les Ve et XIIIe s., 193; entre les IVe et XIVe s., 261; entre l'art hellénistique et le XVe s., 313; entre l'art hellénistique et le XVIIIe s., 457; entre les arts minoen, hellénistique, du XVe et du XVIIIe s., 514, 515; entre l'art minoen et l'art contemporain, 524. Cf. Bernin, Michel-Ange.
Complexité des sentiments au XVIIIe s., 488.
Complication de l'architecture, en Grèce et au XVIe s., 455.
Composition dans l'art minoen, 62; et chez les hellénistiques, 87-8; narrative, 118; sans unité de l'archaïsme, 137; des vases des VIe et Ve s., 277; chez Michel-Ange, 24.
Conca, tête, 159.
Concentration du pouvoir au XVe s., 318.
Confréries artistiques des hellénistiques, 315, 333, 468; au XVe s., 336.
Confusion des genres chez les hellénistiques, 426; au XVIIIe s., 465.
Conques, cf. sainte Foy.
Constance, loi de, 532.
Constantin Meunier, 11.
Contamination en art, 451.
Contes Milésiens, 345, 475.
Contemporain, art, 13, 524.
Contraire, théorie des, 499.
Contrastes dans les sociétés avancées, 409; chez les hellénistiques, 359, 471; au XVe s., 364; au XVIIIe s., 467, 471; chez les hellénistiques et le Bernin, 516; chez les hellénistiques, au Ve et au XVIIIe s., 490.
Contresens chez les hellénistiques et au XVe s., 324.
Conventions, 133, 196, 502.
Coordination, manque de, dans l'art grec, 90, 222.
Coquetterie hellénistique, 67.
« Coquilles d'escargot », 119, 208.
Corbeil, cathédrale, 194, 226.
Corcyre, gigantomachie, 162, 165.
Corés de l'Acropole, 6, 13, 101, 103, 115, 117, 150, 157, 175, 178, 180, 182, 201, 204, 211, 220, 222, 230, 284, 384, 448; no 687, 219; no 674, 205; d'Anténor, 208; d'Euthydicos, 153, 204, 209; de Vienne, 272.
Corinthiens, vases, 108, 438; ordre, 455.
Corneille, 508.
Corrège, 11, 348, 442.
Corset refouleur, 12.
Cosenza, statue d'Isabelle d'Aragon, 300.
Cosmopolitisme, hellénistique, 314; au XVe s., 318; au XVIIIe s., 461.
Costume, survivances, 523; minoen, 12, 46, 120, 524; homérique, 46; ionien, 120; étrusque, 12; du XVe s., 343; des XVIe et XIXe s., 12. Cf. draperie.
Côte d'Ivoire, relief, 146.
Cour, vie de, chez les hellénistiques, 67.
Courajod, 172, 305.
Courbaud, 408.
Courbet, 511.
Courbure des temples, 423.
Courotrophe, déesse, au VIe s., 186, 533; au Ve s., 236; au IVe s., 296.
Courtisanes hellénistiques, 68.
Courtrai, Notre-Dame, 264.
Crabe de Cnossos, 78.
Cratès, 327.
Crésilas, 205, 237, 238, 385.
Crète, néolithique, 52; vase minoen des lutteurs, 90; relief, 11; bronze archaïque, 121; mitré, 165; cf. Cnossos, Phaestos, Phylacopi, minoen.
Crinières des chevaux, 204. Cf. Acropole, cheval.
Crinolines, 12.
Critios, 153.
Critique, esprit, chez les hellénistiques et au XVe s., 329; d'art, chez les hellénistiques, 333; au XVe s., 337; au XVIIIe s., 465. Cf. art.
Crobyle, 120.
Croyance et raison, 533.

Crucifix, au XIIe s., 143, 154, 157, 159, 167, 172; aux XIIe-XIIIe s., 200; au XIVe s., 293.
Cubistes, 528.
Cupidon de Donatello, 392; de Michel-Ange, 442.
Curtius, 306.
Curviligne, décor, 526.
Cyclades, idoles, 51.
Cyclope, 356, 357, 358.
Cymé, vases, 435.
Cyrène, vases, 110, 151; statuettes, 384; tête de Lybien, 399.

D

Danse macabre, 371, 381, 382.
D'Ansse de Villoison, 463.
Dante, 255, 332, 408.
Daphné, vases, 112, 214; Daphné Borghèse, 517.
Daphni, Christ, 171; musculature, 167.
Daphnis et Chloé, 474.
David, 467, 504, 509; d'Angers, 429.
Daumier, 15, 417.
Décadence artistique, 50, 190.
Décrets, en tête de, 246.
Déification des humains, 275.
Delacroix, 467.
Delille, 464, 465, 469, 470.
Délos, 356, tête du VIe s., 117; lions, 186; Nicandra, 47, 165, 180, 228; Niké, 284; tête du IVe s., 352; guerrier, 402, 414; Gaulois, 401, 402; vase en tête de nègre, 399; Aphrodite et Pan, cf. Aphrodite; mosaïque, 118; relief phallique, 118.
Delphes, trésor de Cnide, 13, 93, 117, 424; caryatide, 117, 184; de Siphnos, 184, 185; trésor des Athéniens, 167, 241; de Sicyone, 164; danseuses, 11, 13, 230, 269; Niké, 183; Thessaliens, 267, 271, 425; autel, 113; cf. Agias, Aurige.
Déméter de Cnide, 290, 294; de Thèbes, 384.
Démétrios d'Alopéké, 237; Poliorcète, 315.
Demeunier, 463.
Demi-statues, 384. Cf. bustes.
Dents, visibles, 213, 215; apotropaion, 214.
Dermys et Kitylos, 163, 165.
Desiderio da Settignano, 6, 392, 395.
Dessin, préhistorique, 41; études dans l'art quaternaire, 95; son enseignement chez les Grecs, 334; au XVIe s., 336.
Détails, dans l'art primitif et archaïque, 188, 448; chez les Ioniens et les hellénistiques, 109; chez les hellénistiques et au XVe s., 447, 448.
Déterminisme de l'art, 535.
Dévoilement intentionnel du sexe, 113.
Diadèmes mycéniens, 120.
Diadumène Petworth, 205.
Diane de Gabies, 274; de Houdon, 478, 479.
Didactique, poésie, chez les hellénistiques et au XVIIIe s., 328, 464.
Diderot, 466, 474, 486, 494.
Didymes, temple, 455.
Diehl, 307.
Dieux vieillis, 354; Dieu douloureux du XVe s., 363.
Dijon, Puits de Moïse, 364.
Dionysos, 113, 322; ailé, 118; efféminé, 117; enfant, 390; juvénile, 241; hellénistique, 346; et Ampélos, 74; et Ariane, 475, 491; du Louvre, 354, 359; de Naples, 69, 152, 369.
Dipylon, vases, 48, 50, 56-7, 528; ivoires, 51, 52, 62.
Directoire, 12.
Discobole de Myron, 11, 92, 204, 213, 233, 276, 284.
Doisteau, Vierge, 272.
Donatello, 6, 15, 264, 319, 337, 338, 392, 489, 511.
Dorien, art, 147, 221.
Dorothée de Poitiers, 298.
Dorylée, stèle, 147.
Doryphore, 201, 216, 263.
Dos, musculature, 162; personnage ou animal vu de dos, 406, 434, 435, 441.
Douleur, aux Ve et XIIIe s., 232, 236; chez les hellénistiques, 351, 352; chez Michel-Ange, 22; unie à la volupté, 369; cf. passions.
Douris, 6, 81, 102, 153, 162, 167, 173, 197, 205, 239, 277, 284, 291, 357, 400, 434, 435, 438.
Draperie, du VIe au Ve s., 165, 218; grecque et romane, 177, 182; son union avec le corps au Ve s., 221; à la fois agitée et calme, aux Ve et XIIIe s., 271; massée, aux Ve et XIIIe s., 226, 228; sécheresse des plis, 270; du XIIIe s., 14, 223; expressive et picturale du IVe s., 265, 268, 276; hellénistique, 428, 515; du XIVe s., 269, 270; du XVIe s., 507; voilant le sexe, 111, 114-5; flottante, agitée, 222, 223, 268; transparente, 178, 229, 320, 346; adaptation de la draperie au caractère du personnage, 223, 267-8; chaldéenne, 219; gréco-bouddhique, 189.

Dresde, Aphrodite et Triton, 384; vieille femme ivre, 397; petite fille riant, 390.
Dubos, 466.
Duccio, 295, 368, 392.
Ducis, 485.
Duclos, 470.
Dureté des matières employées par les hellénistiques et le XVe s., 443, 446.
Durer, 77, 170, 335.
Durrieu, 305.
Dutuit, collection, Vierge, 186; tête de lutteur, 416.

E

Ecoles, 303.
Ecorchés, dans l'art quaternaire, 95.
Efféminations des Ioniens, 116; des types plastiques, 346.
Egéenne, civilisation, 43; et ionienne, 120.
Egine, sculptures, 13, 92, 140, 153, 163, 166, 201, 202, 209, 213, 222, 246.
Egypte préhistorique, 15, 48, 52, 147, 151, 505; pierres fétiches, 449; franges, 110; bouche, 148; genou, 164; profil, 217; évolution de l'art, 36; influence sur l'art minoen, 98.
Eiréné et Ploutos, 236, 239, 266, 296, 390.
Elamite, art, 109.
Elché, buste, 213, 385, 386.
Eleusis, peintures, 269, 438.
Eleuthernes, torse, 211.
Eloquence asiatique, 330.
Emphase hellénistique, 100.
Empire, art, d'Auguste et de Napoléon, 509.
Encyclopédiques, connaissances, des hellénistiques et du XVe s., 333, 335.
Endoios, 185.
Endymion, 114; de Stockholm, 358.
Enfance de l'art, et art de l'enfant, 41; dessins d'enfants, 79 (animaux), 146 (bouche), 500; enfant à l'oie, 85, 450.
Enfant, évolution du genre, 511; aux Ve et XIIIe s., 238; au XIIIe s., 391; de Michel-Ange et du Ve s., 21; du IVe s., 296; hellénistique, 368, 387, 516; au XVe s., 390; du Bernin, 516; au XVIIIe s., 488, 489.
Engelberg, croix, 172.
Enseignement de la cathédrale et du temple grec, 251.
Entremont, châsse, 135.
Eolithes, 449.
Eos et Memnon, 291.
Ephébe de Cambridge, 197; de Stéphanos, 163; de Tralles, 267.
Ephèse, colonne sculptée, 267, 272.
Epictétos, 165, 214, 436.
Epidaure, Néreides, 114, 269. Cf. Aphrodite.
Epigonos, 380.
Epigramme, 330.
Epiménide du Vatican, 357.
Epine, couronne d', 293.
Equestres, statues, 319.
Erasistratos, 99.
Erathosthènes, 324, 327.
Erbach, tête, 205.
Erechtheion, 455.
Eros au IVe s., 296; hellénistique, 342, 346, 389, 473, 478; efféminé, 69; et Psyché, 340, 475; sur l'épaule d'Aphrodite, 428; de Myrina, 264.
Erudition hellénistique, 324, 327; du XVe s., 329; du XVIIIe s., 462.
Eschine, 297.
Eschyle, 277, 278, 280, 399, 404.
Esope, 422; Albani, 377.
Espagne, peinture quaternaire, 56.
Essen, Vierge, 133, 154, 181, 215.
Este de Ferrare, 318.
Esthétique, études d', 337.
Etagères, objets d', 316.
Ethnographie, 93; au XVIIIe s., 463; et archéologie, 527; types ethnogr. dans l'art grec, 106, 397, 399, 512; au XVe s., 403.
Etrusque, art, 119; portraits, 11; frontons, 424; bronzes, 110, 111; coiffures, 12; détails pittoresques, 108.
Eubouleus, 190.
Euménides, 279.
Euphranor, 5, 358, 421.
Euphronios, 81, 113, 153, 155, 162, 173, 197, 214, 215, 218, 220, 277, 397, 434, 435, 436, 438, 441.
Eupompos, 426.
Euripide et l'art grec, 279, 280, 283, 387.
Eurydice, relief, 279.
Evangéliaire de Charlemagne, 175; de Saint-Gall, 154, 155, 156, 159.
Eve, naissance, 92; de Saint-Lazare d'Autun, 138; cf. Adam.
Evolutions parallèles, 29. Cf. Comparaisons.
Expression, recherche de l', 93; donnée par l'attitude, dans les arts grec et japonais, 233; dans la peinture de vases, 278; aux VIe et Ve s., 276; chez Michel-Ange et au Ve s., 23; au XIIIe s., 232, 234; aux IVe et XIVe s., 276, 283; dans l'art hellénistique, 350.
Extatique, expression, 516.
Eyck (van), 419, 431.

F

Fables, 422.
Face, personnages de, 50, 133, 156 ; et de profil, 202, 211.
Familiers, sujets, dans l'art ionien, 109.
Famille, sur les stèles funéraires, 245.
Faune Barberini, 214, 358 ; dansant de Naples, 94.
Fayoum, peintures, 6.
Femme, évolution du genre, 512 ; dans l'art minoen, 63 ; et ionien, 115, 121 ; dans la Grèce classique, 63, 66 ; aux Ve et XIIIe s., 238, 321 ; au Ve s. et chez Michel-Ange, 16 ; au IVe s., 296 ; hellénistique, 66, 114, 316, 321, 345, 473 ; au XVe s., 321 ; au XVIIIe s., 64, 474, 476 ; artistes, 333, 335, 462 ; sur les monnaies, 67.
Ferrare, 320.
Filelfo, 321.
Filippo Lippi, 344.
Flamand (art) et le réalisme, 282.
Flavio Biondo, 329.
Fleur, exaltation, 86 ; pots de fleurs, 86.
Fleuves personnifiés, 422.
Flore des cathédrales, 262.
Florence, « Alexandre mourant, » 492 ; campanile, 228 ; Cantoria, 392 ; Baptistère, 137, 408 ; chapelle des Médicis, 16 ; Pietà de Michel-Ange, 24.
Foi du Ve s., 302, 305 ; et du XIIIe s., 252.
Fontaines, statues, 452.
Fontenelle, 409, 471.
Formation, périodes de, 131, 499.
Foule, 87, 88, 406.
Fouquet, 411.
Fra Bartolomeo, 440.
Fragonard, 11, 474, 475, 489.
Francia, 6.
Franges, 109, 122.
Frédéric-le-Grand, mode capillaire, 157.
Freiberg, chaire, 411.
Frontalité, 50, 133 ; dans l'art minoen, 102 ; rupture, 197, 262.
Funéraire, sculpture, aux Ve et XIIIe s., 243 ; au IVe s., 302 ; hellénistique, 77, 370, 376 ; au XIVe s., 299 ; au XVe s., 370.
Fustel de Coulanges, 521.

G

Galanterie hellénistique, 67, 68, 316.
Galates, 339.
Gallé, 524.
Gallo-romain, art, 50, 119.
Galop volant, 79.
Ganymède, 31, 341 ; du Vatican, 90.
Gattamelata, 319.
Gaule, têtes, 147, 158.
Gaulois dans l'art grec, 401 ; du Capitole, 402. Ludovisi, 380, 402 ; de Venise, 362 ; barbe, 117.
Géants hellénistiques, 293, 402 ; imberbes, 241 ; anguipèdes, 74.
Gênes, vase, 383.
Genève, vase, 441 ; tête de Satyre, 416.
Gennep (van), 26, 532.
Genou, tenu dans les mains, 353. Cf. rotules.
Genre, scènes de, dans l'art minoen, 83, 121 ; ionien, 121 ; dans l'art classique, 84 ; au IVe s., 274, 302 ; dans l'art hellénistique, 85 ; au XVe s., 348 ; dans la sculpture funéraire, 375.
Géométrique, Grèce, 45, 50, 52, 56, 121, 125, 132, 500 ; en Crète, 56 ; dans l'art quaternaire, 56.
Germain Pilon, 11.
Ghiberti, 6, 137, 313, 408, 412, 443, 506.
Ghirlandaio, 442.
Giard, 32.
Giorgione, 431, 432.
Giotto, 137, 218, 247, 309, 410, 411, 422, 427, 442.
Girone, crucifix, 172.
Gisant du moyen âge, 243, 244.
Gizeh, tête de Gaulois, 402.
Glaçure rouge des vases, 445.
Gluck, 480.
Gœthe, 81, 94, 455.
Goncourt, 476.
Gorgone, 152, 155, 214, 237.
Goujon (Jean), 8.
Gourmont, 532.
Grâce praxitélienne, 296 ; hellénistique, 68 ; du XIVe s., 297 ; du XVe s., 367 ; du XVIIIe s., 476.
Gréco-bouddhique, art, 153, 174, 189.
Greuze, 13, 433, 472, 480, 485, 487, 489.
Grimani, reliefs, 77, 313.
Grotesques, 106, 415, 416.

Groupes pittoresques, 74, 316, 428, 440, 452 ; de forme pyramidante et ovoïde, 440.
Guarini, 332, 409.
Guido Reni, 370, 371.
Guido Mazzoni, 374.
Guillaume de Harcigny, tombe, 371.
Guirlandomanie alexandrine et du XVIe s., 469.
Gymnastique, 160 ; en Crète et en Grèce, 64, 65, 98.

H

Hachures et ombres, 424-5.
Hadrien, art d', 425. Cf. classicisme.
Hagard, œil, 355.
Haghia Triada, 61 ; sarcophage, 78, 101, 120, 152 ; statuette de bronze, 44, 103, 104 ; vase aux moissonneurs, 88, 89, 90 ; vase aux lutteurs, 90, 95.
Haleine, indication, 56.
Hanchement des statues, 263, 264.
Haraucourt, 522.
Harmodios, 204, 205, 208, 209, 213.
Harpyes, tombeau, 121.
Harrow School Museum, 441.
Hartwig, 424.
Hégéso, stèle, 230.
Heine, 470.
Hélios juvénile, 241.
Hellénistique, le nom, 313 ; art, 14 ; hellénisque et quaternaire, 56 ; et minoen, 59 ; et ionien, 107. Cf. comparaisons.
Héphaistos, 341 ; boiteux, 415.
Héra, 322 ; d'Olympie, 147 ; de Samos, 180, 181, 226.
Héraklès, 248 ; du Brit. Mus., 208, 354 ; et Busiris, 397 ; Farnèse, 414, 420 ; de Golgoi, 112 ; de Nicée, 111 ; terres cuites de Smyrne, 353 ; hellénistique, 493 ; enfant, 342, 389, 391 ; juvénile, 117, 247 ; douloureux, 480.
Hermaphrodite, 346, 358, 437, 473, 489 ; de Florence, 347 ; d'Epinal, 105 ; et Pan, 340.
Herme, 385.
Hermès d'Olympie, 101, 239, 266, 274, 287, 289, 340, 390, 414 ; ailé, 119.
Hérodas, 82, 325, 326, 378, 450.
Hérode et Salomé, 175 ; Atticus, 452.
Hérophilos, 99.
Hestia Giustiniani, 158, 223, 224, 225, 226.
Heuzey, 37, 90, 501.
Hiatus archéologiques, 42.
Hiérakonpolis, ivoires, 36, 177.
Hiéron, 112, 113, 173, 205, 206, 214, 215, 220, 269.
Hissarlik, vase, 62, 63.
Histoire, conception erronée de l', 521 ; scènes d'histoire dans l'art minoen, 86 ; ionien, 109, 122, 247 ; grec classique, 87, 247 ; hellénistique, 86, 107, 406 ; au XIII s., 248 ; au XVe s., 406 ; au XVIe s., 507 ; au XVIIIe s., 463.
Hittite, art, 158.
Homberg, Vierge, 181.
Homère, 463, 469, 494, 505 ; hellénistique 357, 377 ; de Munich, 357.
Homolle, 426.
Honorifiques, statues, 275, 319.
Hoplitodrome de Tubingue, 92, 213.
Horace, 463.
Horreur du vide, 137.
Houdon, 478, 479, 491.
Houssay, 32.
Hubert Robert, 470.
Huesca, reliquaire, 167.
Humanisation des dieux au IVe s., 272, 273 ; hellénistique, 340, 461 ; au XIVe s., 275 ; au XVe s., 342, 461 ; au XVIIIe s., 461.
Humanisme des hellénistiques, 327 ; du XVe s., 322, 329.
Hylas, 117, 412.

I

Ianiskos, 85.
Idéal grec, 418 ; du Ve et du XIIIe, 231, 240 ; masculin des hellénistiques, 345.
Idéalisme de Phidias et de Michel-Ange, 25 ; du Ve s., 72, 503 ; du XIIIe s., 234, 300, 503 ; du XVIe s., 504, 506 ; du XVIIe s., 465, 494, 487 ; et réalisme, 499 ; précédant le réalisme, 504 ; réaction de l'idéalisme, 451, 505.
Idéoplastique, dessin, 500.
Idolino, 199.
Idylles, hellénistiques et XVIIIe s., 470.
Ilaria del Caretto, 392.
Illusion, dans l'art hellénistique, 449 ; du XVe s., 450. Cf. Trompe-l'œil.
Illusionnisme, 429, 439.
Imagination appauvrie des hellénistiques et du XVe s., 450-1 ; du XVIIIe s., 464.
Imberbes, personnages, dans l'art minoen, 69 ; ionien, 117 ; hellénistique, 69, 117.

Impressionisme, 13, 424, 429, 430.
Imitation de l'antiquité au moyen âge, 196.
Impassibilité des arts grec et japonais, 233. Cf. Sérénité.
Inachevés, mouvements, dans l'archaïsme et au moyen âge, 92.
Inconscience des procédés primitifs, 69.
Incision et modelé, 165, 166, 190, 205.
Indétermination primitive, 28, 131, 430.
Indice mammaire, 21, 62.
Indiens, 110, 401.
Individualisme hellénistique, 315; au XVe s., 318; au XVIIIe s., 460.
Indo-Chine, idole, 92.
Industriel, art, 233, 334.
Inférieurs (êtres), plus réalistes, 232, 237.
Ingres, 415.
Instantanées, attitudes, dans l'art hellénistique, 91, 94.
Intentions fausses prêtées aux anciens, 67, 95, 494.
International, art, du IVe et du XIVe s., 303, 305.
Invasions des Doriens et des Barbares, 42, 44, 45, 48, 55.
Ionien, art, 107, 148, 153, 211, 221, 241, 438; et égéen, 120; et hellénistique, 107; draperie, 177, 229; nudité, 111; profil, 145; musculature, 168; mains, 173; céramique, 156, 435.
Ionique, ordre, 455.
Iphigénie, 277, 358, 487.
Isis et Horus, 533; et Sérapis, 475.
Isoképhalie, 89.
Italie méridionale, vases, 278.
Ithyphalliques, satyres, 197.
Ivoiriers du moyen âge, 264.

J

Japonais, art, 12, 13, 14, 15, 106, 108; modelé, 424; mains, 174; ombres et reflets, 427.
Jardins hellénistiques, 71, 73, 452, 470; du XVe s., 454; du XVIIIe s., 470.
Jatta, collection, 397.
Jean Boulogne, 11, 514; Gigoux, 429; Paléologue, 442.
Jésus enfant, au XIIIe s., 236, 239; au XIVe s., 275, 296, 512; au XVe s., 343, 391, 392.
Joung, 480.
Jugement dernier du XIIIe s., 242; de Michel-Ange, 24, 170.
Jules Romain, 348, 376.
Juxtaposition de personnages, 137.

K

« Kahlkopfmeister », 72, 269, 397.
Kahrié, mosaïques, 308.
Kairos de Lysippe, 421.
Kaunakès, 158.
Képhisodote, 266. Cf. Eiréné.
Khmer, art, 174.
Kouroi, 16, 97, 102, 103, 104, 117, 139, 155, 158, 162, 167, 176, 197, 199, 284; chevelure, 101; musculature, 98; efféminés, 116; de Chypre, 178; de Naucratis, 165; d'Orchomène, 147, 152; de Paros, 161; de Piombino, 167; de Polymédès, 117, 141, 142, 147, 164, 211; du Ptoion, 148, 152, 160, 163, 198, 211, 447; de Rhodes, 134; de Ténéa, 165, 425; de Théra, 152; du Sunium, 147, 152, 156, 163, 171, 215; d'Epidaure, 152; de Volomandra, 149, 150, 152.
Kuffarn, situle, 435.

L

Laclos, 485.
Lagina, gigantomachie, 88.
La Harpe, 480.
Laïcisation de l'art au IVe s., 272, 302; au XIVe s., 303.
Laideur, 512; aux Ve et XIIIe s., 236; hellénistique, 377, 415; aux XVe s., 420; au XVIe s., 507.
Lalo, 26, 33.
Lamotte, 409.
Lampsaque, vase à reliefs, 437.
Langage, rythme, 33.
Lange, 201.
Laocoon, 94, 276, 293, 351, 352, 366, 367, 415, 420, 491.
Laodicée, 452.
Larmes, dans l'art hellénistique, 352.
Laugerie-Basse, 51.
Lautverschiebung, 34.
La Tour, 488.

Laugier, 467.
Leaconfield, tête, 11.
Lébès du Ve s., 428.
Le Bon, 529.
Le Brun, 11, 508.
Lechat, 116, 296, 502.
Lécythes, 14, 61, 173, 204, 222, 246.
Lemnia, 21, 204, 213, 223, 424.
Léocharès, 302.
Léonidas de Tarente, 413.
Lessing, 466.
Lévesque, 463.
Lèvres, 147.
Ligne blanche, 166.
Lille, tête romane, 139.
Logique, excès de, 501.
Lorenzo di Pietro, 397.
Louvre, tête du VIe s., 148; statuette assise du VIe s., 109, 185, 211; relief de Thasos, 6; figurine de terre cuite, éphèbe assis, 268, 271, 273; stèle, 195; lécythe, 438; chef reliquaire du XIIe s., 139, 140, 215; statue du XIIIe s., 227; roi Childebert, 201; statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon, 298; saint Jean-Baptiste de Vinci, 432.
Luc Breton, 367.
Lucques, saint Martin, 202; Madona della Tossa, 343.
Lucrèce, 331, 464.
Ludovisi, tête, 212; reliefs, 167, 383.
Luini, 368, 369.
Lumière, recherche des effets de, 410, 411, 412, 423, 427, 431.
Lusoi, bronze, 204; terres cuites, 147.
Lusus naturæ, 449.
Lutteur Borghèse, 99, 414; de Florence, 340.
Luxe hellénistique, 316, 445; au XVe s., 320, 445; funéraire aux XVe-XVIe s., 375, 376.
Lyciens, monuments, 112.
Lycophron, 447.
Lyon, cathédrale, 347.
Lys, 247.
Lysippe, 6, 15, 71, 81, 94, 103, 137, 204, 214, 274, 275, 290, 298, 302, 421, 426, 478.
Lysistratos, 298, 300.

M

Mabilleau, 462.
Mâcon, portrait de Dorothée de Poitiers, 298.
Madones du XIVe s., 264; du XVe s., 236; de Bernin, 517.
Madrid, coffret, 138.
Magasa, 44.
Mages, adoration, 403.
Magdebourg, 270.
Magique, crainte, 146.
Magnès de Smyrne, 116.
Main, minoenne, 98; du VIe s., 172; aux doigts arqués, 173; du XIIe s., 175; du Christ, 175; gréco-bouddhique, 189.
Maisons hellénistiques, 453.
Mâle, 180, 281, 283, 295, 300.
Malouel, 92.
Manducus, 214.
Maniérisme primitif, 173; hellénistique, 68, 297, 369; du XVe s., 297, 417; du XVIe s., 369; du XVIIIe s., 297; des pieds, 177.
Mans, cathédrale, 201.
Mantegna, 6, 77, 428, 430, 441, 442, 506.
Mantinée, reliefs, 267; femme au foie, 266.
Marc-Aurèle, 355, 437.
Marsyas hellénistique, 361, 414, 447, 493.
Masques, 214; tragiques, 423; ptolémaïques, 379.
Mater Dolorosa, 290.
Matières employées par les hellénistiques et le XVe s., 443, 445. Cf. Dureté.
Matriarcat, 65.
Maupassant, 82.
Mausole, 267, 272, 297, 301, 302, 303, 399.
Mausolée, 94, 118, 268, 269, 280.
Médée, 358, 427, 467.
Médicis, 318, 319, 320, 335, 338; collerette, 12.
Méduse Rondanini, 237.
Meidias, 173, 263, 269, 438.
Mélancolie, au IVe s., 284; au XVe s., 367; au XVIIIe s., 480.
Mélissa, 119.
Méligou, tête, 154.
Melozzo da Forli, 442.
Melpoméne du Vatican, 353, 359.
Mély (de), 256.
Memnon, 398, 403.
Ménades endormies, 357; hellénistiques, 68; de Dresde, 276, 284; Ludovisi, 95.
Ménalcas, 413.
Mentawai (îles), 79.
Menton, 51.
Mercenaires, 319.
Mérimée, 179.
Mérula, 321.
Métamorphoses, 74, 428.
Méthodes historique et comparative, 527.
Micali, 244.
Michaelis, 355.

Michel, 132, 305.
Michel-Ange, 5, 6, 12, 15, 30, 91, 265, 344, 349, 417, 419, 426, 431, 433, 441, 451, 454, 506, 510, 515.
Michelet, 521.
Micon, 88.
Mièvrerie hellénistique, 368.
Milet, 453; relief du VIe s., 118; statue féminine, 183; cf. Branchides, Charès.
Millevoye, 485.
Milliet, 355, 459.
Milon de Crotone, 451, 493.
Mimnerme, 240.
Mino da Fiesole, 6.
Minoen, art, 12, 43, 44, 45, 158; et quaternaire, 55; et hellénistique, 59; céramique, 56; divinités, 65.
Miroirs à reliefs, 346.
Mistra, 309.
Modèle vivant, 99.
Modelé, 57, 423, 424; scopasique et praxitélien, 425; lysippique, 426; cf. lumières, ombres.
Modène, Pieta de Guido Mazzoni, 374.
Mœurs, peintures des mœurs, hellénistiques et du XVIIIe s., 472, 488.
Moissac, 177, 179.
Mommsen, 532.
Monarchies hellénistiques, 314.
Mont-Cassin, 200.
Montfaucon, 462.
Montorsoli, 24.
Morbidesse hellénistique, 356; cf. volupté, grâce.
Moreau le Jeune, 467.
Morris (William), 11, 524.
Mort, idée de la mort, chez les hellénistiques, 379; au XIIIe s., 370; au XIVe s., 371; au XVIIIe s., 474.
Moulage en plâtre, 445; sur le vif, 298; dans l'art funéraire hellénistique, 379; aux XIIIe et XIVe s., 299; au XVe s., 372; au XVIe s., 507.
Moulins, sculpture funéraire, 372.
Mouvements inachevés, 92; dans l'art minoen, 89; ionien, 117, 122; grec classique, 91, 93; hellénistique, 89, 91, 94, 515; du Bernin, 515.
Moyen âge (les divers), 39; néolithique, 43; hellénique, 27, 30, 45, 48; moyen âge chrétien, comparé au moyen âge grec, 13, 14, 27, 30, 48.
Multiplicité des points de vue de la statue, 103, 104, 134.
Munich, vase du VIe s., 436; relief, 470; éphèbe, 212; tête, 213; tête de bronze, 210; vieille femme ivre, 213, 293, 397.
Munster, 270.
Muntz, 420, 454.
Muse accoudée, 110.
Musculature, quaternaire, 95; égyptienne, chaldéenne, 98; minoenne, 96; ionienne, 121; du VIe s., 160; du Ve s., 98; hellénistique, 99, 414; du moyen âge, 168, 171; du XVe s., 418.
Musées de Pergame et d'Alexandrie, 320, 452.
Musique, évolution, 26, 33; au XVIIIe s., 461, 480.
Mycènes, bague, 62, 85; bractée d'or, 71; masques, 357; tête casquée, 158.
Myrina, 94, 111, 113, 114, 118, 120, 264, 269, 333, 369, 396, 428, 459, 476, 491.
Myron, 80, 92, 94, 153, 276.
Mystères, 231, 283. Cf. Théâtre.

N

Nains, 420.
Naples, mosaïque d'Alexandre, 87, 401, 406, 441; de Dioskoride, 428.
Napoléon, portraits, 509.
Nativité, au XVe s., 343; de Rossellino, 412.
Naturalisme quaternaire, 42, 55, 510; égyptien, 505; minoen, 55, 505; hellénistique, 55; augustéen, 506. Cf. Nature, réalisme.
Nature (amour de la), asiatique, 409; minoen, 70, 108, 121; ionien, 108, 121; hellénistique, 72, 106, 407, 408, 412, 452; au XVe s., 331, 407, 408, 412; aux XVIIe et XVIIIe s., 468.
Natures mortes, au XVIIIe s., 471.
Naxos, école de, 107, 186.
Nègres dans l'art, 13, 397, 398, 443; négrillon de Paris, 14.
Néo-attique, 269, 478, 494, 506.
Néolithique, 50, 528; d'Egypte, 48; grec, 43, 499; cf. Cnossos, Phaestos, Magasa, Thessalie, Céphalonie, Egypte, etc.
Néréides, 269, 436.
Nessos, amphore de, 46.
Neuvy, sanglier, 187.
Nez, grec et roman, 155; triangulaire, 140; busqué, 218. Cf. profil.
Nicandre de Colophon, 464.
Niches pour statues, 455.
Nicola de Bari, 366.
Nicosthénes, 112, 173, 175.
Nids d'enfants, 389.
Nietzsche, 534.

Niké, 118, 119 ; du Capitole, 226 ; Hertz, 16 ; de Paeonios, 222, 230, 240, 268, 269 ; versant la libation, 68 ; sein nu, 213.
Nikias, 339 ; peintre, 413.
Niobé et Niobides, 278, 358, 428 ; de Rome, 19, 21, 23, 92, 113, 167, 213 ; de Subiaco, 163.
Nivellement des classes hellénistiques, 315 ; au XVe s., 319.
Nordau, 33.
Nuages, 71, 410.
Nudité, ionienne, 111 ; dorienne, 112 ; des Romains et des Etrusques, 114 ; chrétienne, 168 ; au XVe s., 349 ; réaction de l'Eglise, 349.
Nuit, de Michel-Ange, 16.
Nuremberg, 271 ; fontaine de Pancraz Labenwolf, 404, 405.
Nymphes hellénistiques, 68, 437, 473 ; et Satyres, 346 ; au XVIIIe s., 476.

O

Oeil, de face, 138 ; énorme, triangulaire, exophtalmique, oblique, dans les art grec et roman, 141, 156, 208, 209 ; fermé, aux VIe et Ve s., 356 ; des animaux, dans l'art grec, 211 ; des peintures de vases du Ve s., 211 ; égyptien, 209 ; d'Apollon, 346 ; au Ve s., 208 ; praxitélien, 426 ; hellénistique, 209 ; du XIIIe s., 212 ; gréco-bouddhique, 189.
Okéanos, 74.
Olivier, en Grèce, 70.
Oltos, 435.
Olympie, sculptures, 15, 85, 201, 202, 204, 209, 210, 212, 213, 220, 222, 231, 233, 237, 240, 280, 424 ; statuette du VIe s., 147 ; métope d'Héraklès, 194.
Ombres en art, 427.
Ombrienne, école, 368.
Onésimos, 87, 211, 438, 441.
Ongles, 98, 174.
Oppenord, 6.
Optique, en architecture et sculpture, 423, 426.
Oreille, trop grande, 154 ; trop haute, 154 ; en contrevent, 154 ; primitive, 151 ; dans les arts grec et roman, 150 ; au Ve s., 152 ; têtes gauloises, 153.
Orfèvrerie, hellénistique, 316, 454 ; au XVe s., 320.
Orient, influence sur l'art hellénistique, 106 ; au VIIIe s., 461.
Origine européenne de la civilisation égéenne, 55.
Oronte, 114, 384.
Orphée, 306.
Orviéto, vases, 278, 400.
Oscillations en art, 499, 531.

P

Paderborn, 270.
Padoue, musiciens de Donatello, 392 ; fresque de Giotto, 218.
Palais hellénistiques, 453 ; au XVe s., 454 ; cf. architecture.
Paläkastro, 44, 71.
Paléolithique, art, 500, 501, 515. Cf. quaternaire.
Palladio, 454, 455.
Pallas Strozzi, 418.
Palmier en Crète, 70.
Pampelune, tableau du XIVe s., 14.
Pan, 322, 384 ; de Leyde, 11 ; enfant, 390.
Panaïnos, 88.
Pancraz Labenwolf, 405.
Pandore, 383.
Paolo Uccello, 406, 442.
Paphos, enfant, 390.
Panathénées, 251.
Pâris, 358.
Paris, Notre Dame, 46, 194, 207, 216 ; Christ, 235 ; Vierge, 217 ; tête, 207, 208 ; scribe, 14 ; Saint-Etienne, 236.
Parme, Corrège, 442.
Parrhasios, 283, 358, 421.
Parthénios de Nice, 352.
Parthénon, 24, 25, 81, 91, 92, 186, 194, 197, 210, 211, 213, 222, 230, 231, 233, 234, 243, 251, 268, 269, 280, 384, 436, 455.
Parthénos, 302.
Pasiphaé, 348.
Passions, chez Euripide, 280 ; hellénistiques, 354, 516 ; du Christ, 293 ; au XVIe s., 507 ; du Bernin, 516 ; au XVIIIe s., 486.
Pathétique, au Ve s., 276, 278, 284 ; au IVe s., dû au théâtre, 280 ; de Scopas, 284 ; hellénistique, 350, 364 ; du XIVe s., dû aux Mystères, 281, 293 ; du XVe s., 359 ; théâtral des hellénistiques et du XVIe s., 364.
Patriotisme, aux Ve et IVe s., 250, 254, 305, 460 ; chez les hellénistiques et au XVIIIe s., 460.
Paul et Virginie, 474.

Paul Joves, 337.
Paupières, 209, 211.
Pausias, 304, 421.
Pauson, 449.
Paysage, évolution, 509 ; minoen, 62, 71 ; grec, 72 ; ionien, 108 ; hellénistique, 410, 413 ; au Ve s. et chez Michel-Ange, 24 ; aux Ve et XIIIe s. 247, 408 ; aux XIVe et XVe s., 410. Cf. Nature.
Pégase, naissance, 92.
Peinture, quaternaire, 56 ; grecque, 423 ; en avance sur la plastique, 93, 232, 239, 240, 425 ; son influence sur la plastique, 101, 205, 210, 265, 269, 270, 412 ; chez les hellénistiques et aux XVe-XVIe s., 423, 430, 441 ; au XVIIIe s., 465, 479 ; chez le Bernin, 516.
Peithinos, 81, 153, 173, 205, 289, 434.
Pélias, 92.
Pénélope, 158, 494.
« Penseurs », 504.
Pensieroso, 23, 267.
Péplos dorien, 223, 224, 266, 284.
Perfection de l'art grec, 513.
Pergame, 331, 333, 339, 351, 356, 452 ; gigantomachie, 6, 11, 15, 74, 88, 91, 95, 100, 110, 114, 118, 209, 269, 353, 362-3, 401, 403, 414, 417, 427, 437, 454, 487, 491, 492, 517 ; frise de Téléphe, 118, 269, 427 ; temple d'Athéna Polias, 407, 455 ; de Dionysos, 455 ; maison d'Attale, 455 ; danseuse, 9, 11 ; terre cuite, 405 ; groupe de Prométhée, 437 ; ex-voto d'Attale, 402 ; coupe mégarienne, 92 ; draperie, 267 ; violence des mouvements, 93.
Périclès, 238, 254 ; portrait, 385.
Périnthe (tête), 205, 214.
Périodes, les quatre, 39.
Pérouse, fontaine, 228.
Perrault, 179.
Perses, 110, 339, 401.
Persée et Gorgone, 92, 427 ; et Andromède, 68, 75, 278, 450.
Personnification d'idées abstraites, 421.
Perspective, 137, 425, 428 ; par superposition, 50, 137 ; plafonnante, fuyante, 438, 442 ; minoenne, 437 ; dans l'art grec, 437 ; hellénistique, 439, 515 ; au XVe s., 442 ; du Bernin, 515.
Pessimisme de décadence, 355.
Peter Vischer, 335.
Pétrarque, 321, 408.
Petsofà, terres cuites, 12, 102, 120, 162.
Peuple, dans les arts hellénistique et du XVe s., 325.
Phaestos, 61 ; néolithique, 43, 44 ; murs cyclopéens, 61.
Phalère, vases, 397.
Phanoclès, 345, 353.
Phérécyde de Madrid, 208.
Phidias, 29, 30, 89, 91, 94, 153, 193, 194, 209, 234, 235, 255, 266, 289, 302, 318, 425, 487, 504 ; bouche, 212 ; œil, 210 ; et Michel-Ange, 15.
Phigalie, 94, 268, 269, 279, 436.
Philiscos de Rhodes, 110, 276, 320, 428.
Philoctète, 351.
Philologie (études de), des hellénistiques, 327 ; du XVIIIe s., 403.
Philosophie du Ve et du XVIIIe s., 460.
Philostrate, 422, 427.
Phinées, 397.
Phintias, 357, 434.
Physiognomonie, 283.
Physioplastique, art, 500.
« Phocion » du Vatican, 228.
Phylacopi, fresque, 71.
Pieds, chaldéens, 174 ; du VIe s., 174, 175 ; romans, 177 ; aux doigts arqués, 176.
Piero della Francesca, 442.
Pigalle, 91.
Pioupi I, statue, 187.
Pisanello, 374, 407, 442.
Pisano Nicola, 293, 348, 442 ; Giovanni, 228, 293.
Pise, 293 ; baptistère, 418.
Pistoie, 293.
Pistoxénos, 240.
Plaies, culte des plaies du Christ, 294.
Planche et poutre primitives, 48.
Plastique en terre des hellénistiques et du XVe s., 444, 446.
Platon, 25, 315 ; influence platonicienne au XVe s., 25.
Plâtre statuaire, 445.
Pleurense de Berlin, 101, 103, 104.
Pline, 31, 298, 331, 358, 468, 470.
Ploutos, 296. Cf. Eirénè.
Podaleiros, 85.
Poils des Satyres et Silènes, 447.
Poincaré, 31.
Poignée de main, 246.
Pointillisme, 429.
Poissons et coquillages, art minoen, 71, 83.
Poitiers, vitrail, 172.
Poitrine, musculature, au VIe s., 160, 162 ; au moyen âge, 172 ; féminine, 62.
Polissage des statues, 448.
Politien, 326, 331, 397.
Pollaiuolo, 418.

Polychromie statuaire, 430, 443, 446.
Polyclète, 85, 94, 205, 255, 284, 289, 354, 426 ; bouche, 212 ; rotule, 165 ; hanches, 162.
Polygnote, 88, 89, 108, 215, 255, 269, 278, 353, 384, 398, 403, 424, 441.
Polygnotos, 211.
Polymnie, 69.
Polyphème, 352.
Pommettes saillantes, 141, 142, 144, 189.
Pompéi, peintures, 6, 11, 115, 333, 389, 408, 427, 429, 437, 466, 476, 478, 495 ; impressionisme, 13 ; mosaïque, 118 ; éphèbe, 11.
Pontano, 325, 336. 348, 391, 473.
Populaires, types et scènes, 325 ; dans l'art ionien, 109 ; chez les hellénistiques et au XVe s., 404 ; au XVIIIe s., 472.
Porphyre, 443, 446, 514.
Portiques, hellénistiques et du XVe s., 453, 454, 455.
Portraits, 512 ; sur médailles, 374 ; au VIe s., 502 ; aux Ve et XIIIe s., 237-8 ; au Ve s. et chez Michel-Ange, 23 ; au IVe s., 297 ; hellénistiques, 297, 376 ; au XIVe s., 298 ; au XVe s., 372 ; au XVIe s., 507 ; au XVIIIe s., 462.
Portugal, patère d'argent hellénistique, 427.
Possis, 408.
Pottier, 27, 46, 355, 434, 459, 476, 526.
Praesos, assiette peinte, 165.
Prato, chaire de, 392, 489.
Praxitèle, 6, 21, 114, 204, 234, 262, 272, 274, 297, 303, 355, 370 ; rythme, 284 ; pathétique, 289, 350 ; regard, 479 ; draperie, 268 ; bouche, 214 ; praxitélien hellénistique, 190, 355, 417, 429, 433, 478, 491.
Préciosité des hellénistiques, des XVe et XVIIIe s., 349. Cf. mièvrerie.
Priam, 239, 240.
Priape, 322.
Priène, 333, 356 ; tête féminine, 120 ; terre cuite, gamin des rues, 406 ; tête de négresse, 400, 402 ; divinité marine, 428.
Prinias, statue assise, 185.
Proclus, 514.
Profil grec, 37, 145, 216 ; fuyant, 144, 145 ; des êtres inférieurs, 218 ; et face, 138 ; profil perdu, 436 ; têtes de profil, 134.
Progrès, 531 ; technique, 534 ; intellectuel, 533.
Promachos, 318.
Prométhée, 279, 351.
Proportions fausses dans l'archaïsme, 137 ; de Michel-Ange et de Montorsoli, 24.
Protoattique, 165.
Protocorinthien, 165.
Protogène, 315, 333.
Protogéométrique, 56.
Provinces personnifiées, 422.
Prud'hon, 466, 478, 482, 489.
Psamatia, Christ, 190.
Psiax, 435.
Psyché, 118 ; cf. Eros.
Ptoion, bronze, 164 ; cf. Kouroi.
Ptolémées, 319, 320, 402, 422.
Pudeur orientale, 111, 169 ; minoenne, 122 ; ionienne, 122 ; dans l'art grec, 111 ; homérique, 67, 113 ; hellénistique, 113, 169 ; romaine et étrusque, 114.
Puget, 11, 491, 517.
Pulci, 420.
Pygmées, 415.
Pyrgotèle, 302.
Pyrrhon, 317.
Pythagoras de Rhegion, 94, 205, 276.

Q

Quaternaire paléolithique, 12, 41, 209 ; têtes de rennes, 449 ; cygne, 449 ; oreille, 154 ; comparaison avec l'art minoen, 53.
Quercia, 6, 337, 392.
Queue d'hirondelle (draperie), 182, 189.

R

Racan, 409.
Raccourci, 50, 137, 156, 423 ; dans les arts égyptien, chaldéen, minoen, chinois, gréco-bouddhique, 62, 433 ; dans l'art grec, 433 ; hellénistique, 439 ; au XVe s., 440.
Racine, 508.
Raffinement de la société hellénistique et du XVe s., 326.
Raie (chevelure), 142.
Rajeunissement des types, aux Ve et IVe s., 241 ; au XIIIe s., 242.
Rampillon, portail, 169.
Rampin, tête, 142, 152.
Randazzo, oenochoé, 357.
Ranke, 521.
Râpe, son emploi statuaire, 425.
Raphaël, 5, 426, 440.
Rayet, tête, 148, 153.
Réalisme, des debuts de l'art, 500, 501 ; quaternaire, 79 ; égéen, 123 ; égéen et moderne,

524 ; origines dans l'art grec, 73; dans la peinture de vases, 232, 239, 240, 398, 416; ionien, 108, 123; du VIe s., 501; du Ve s., 231, 237; d'Olympie, 240; d'Euripide, 280; méprisé par le Ve s. et par Michel-Ange, 23. des IVe et XIVe s., 81, 261, 272; dû au théâtre, 277; causes générales du réalisme aux IVe et XIVe s., 305; du XIIe s., 501; dans la flore des cathédrales, 262; dans l'art byzantin du XIVe s., 308; origines flamande, 282; hellénistique et du XVe s., 123, 281, 313, 324, 503; du Bernin, 515; du XVIIIe s., 494, 509; origines, 512; dans les types inférieurs, 93, 232; et idéalisme, 499; forme dégénérée de l'art, 513; cf. Naturalisme.
Rébus funéraires, hellénistiques, 375, 382, 422; au XVe s., 423; psychologiques, au XVIIIe s., 467.
Recommencements de l'art, 529.
Rectangulaire, schéma, 528.
Reflets, 427, 431.
Régressions diverses, 31 sq.; involontaires, 50, 133, 448; volontaires, 528.
Reims, cathédrale, 14, 200, 216, 226; reine de Saba, 230; Visitation, 194; figure assise, 228, 271.
Reinach, 29, 62, 514, 525.
Reliefs hellénistiques, 6, 74, 82, 106, 313, 427, 439, 469; coupe à reliefs, 173; de la Renaissance, 433; origines, 430.
Religion, décadence, aux IVe et XIVe s., 305, 306; au XVe s., 322; au XVIIIe s., 461; cf. foi, scepticisme.
Reliquaires, 386.
Rembrandt, 11.
René de Châlons, statue funéraire, 373.
Repoussé, bronze, 187.
Ressemblance initiale de l'art, 28.
Retables, 204.
Retours cycliques, 31, 534; cf. recommencements.
Rêverie praxitélienne, 289; hellénistique, 356.
Rheinau, reliquaire, 150, 154, 159.
Rhodes, coupe, 111; colosse, 107.
Rhoecos et Théodoros, 187.
Riccio, 314.
Riegl, 61.
Rire, 293, 390.
Robbia (della), Luca, 392, 446; Andrea, 368, 412.
Rochefoucauld, 469.
Rochers surplombant, dans l'art minoen, 71; hellénistique, 97; personnages assis, 77.
Rococo, 6, 14.
Rodin, 11, 429, 524.
Roland, 475.
Romans, 461.
Romantisme praxitélien, 289; hellénistique, 355, 413, 517.
Rospigliosi, fresque, 11, 495.
Rossellino, 314, 412.
Rotschild, statuette, 443.
Rotules dans l'art grec, 164.
Roucher, 464, 469.
Rousseau, 469, 480.
Routine hellénistique et du XVIe s., 451.
Rubens, 11, 90.
Rude, 11, 492.
Ruines, goût des, 470.
Ruskin, 513.
Rutigliano, cratère, 16, 434.
Rythmes de l'art, 25 sq., 27, 30, 35, 36, 524; statuaires, 201; praxitéliens, 262.

S

Sabouroff, tête, 204.
« Sächsischer Baumstyl », 411.
Saints, au XVe s., 322, 343; saints païens des hellénistiques, 322; sainte Anne, 343; sainte Bibiane du Bernin, 516; saint Bonaventure, 281; sainte Brigitte, 361; saints Crépin et Crépinien, 343; saint Denis, 92; sainte Elisabeth, 343; sainte Foy, 154, 155, 175, 185; sainte Madeleine, 349; sainte Thérèse du Bernin, 517; Saint Emmeran, 272.
Edifices: saint Aventin, 141, 182; saint Bertrand de Commnges, 183; saint Denis (Adam), 264; saint Etienne de Toulouse, 177; Saint-Germain-en-Laye (portraits de saint Louis et de sa famille), 156, 238; saint Gilles, 159, 180, 183; saint Lazare d'Autun, 138, 158, 172, 183, 184, 185; saint Papoul (chapiteau), 51; Saint-Savin (fresques), 178, 179; saint Sernin de Toulouse, 175, 372; saint Trophime d'Arles, 216.
Sainte-Beuve, 465; Saint-Lambert, 464, 469.
Salamanque, Vierge de la Vega, 186.
Salerne, crucifix, 171.
Salvator Rosa, 90.
Samos, stèle, 239.
Sanglier de Florence, 82.
Sannazar, 348, 412, 469, 473.

Sansovino, 448.
Santorin, 46.
Sapho, 378.
Sarcophages, 244; d'Alexandre, 87, 290, 425, 437; anthropoïdes, 244; de Clazomènes, 111, 214; de Constantinople, lycien, du satrape, des pleureuses, 14, 112, 244, 269; étrusques, 244; du IVe s. après J.-C., 170.
Satyres, 241, 413; ailés, 119; difformes, 415; hellénistiques, 402; au XVIIIe s., 476; regardant sa queue, 103; versant à boire, 263; au repos, 262; de Naples, 357.
Satyrisques, 390.
Savonarole, 323, 344, 349, 461.
Saxe, statuettes, 459.
Scaliger, 319.
Scepticisme hellénistique, 72, 317; du XVe s., 322.
Schématisation dans l'art quaternaire, 41, 500; minoen, 505. Cf. stylisation.
Schreiber, 402.
Sciarra, bronze, 197, 213.
Sciences, des hellénistiques, 73, 324; du XVe s., 325; du XVIIIe s., 462.
Scopas, 6, 94, 204, 280, 284, 297, 303, 354, 370; bouche, 214; pathétique, 289, 350; Héraklès, 11.
Scylla, 214.
Scythes, 110.
Séleucides, 319, 320.
Sélinonte, 134, 213, 453.
Sénèque, tête dite de, 396.
Sensibilité, éveil, aux Ve-IVe s., 280; au XIVe s., 283.
Sensualité hellénistique, 344; du XVe s., 348.
Sentimentalisme du IVe s., 284, 290; hellénistique, 352, 355, 480, 511; du XVe s., 367; du XVIIIe s., 480.
Segrais, 409.
Sérapis, 354, 443.
Sérénité de l'art grec, 513; des Ve et XIIIe s., 224, 243, 360.
Serlio, 454.
Sessa, ambon, 171, 418.
Sexe, omis, 112, 170; dans l'art primitif, 66; caché par la draperie, 112, 114-5.
Sforza, 319.
Sibérie, influence mycénienne, 91.
Sibylle, 248.
Sienne, palais communal, 411; chaire, 348; école de, 295.
Signatures des artistes, 256, 333, 335.
Signorelli, 418.
Signorie, 318.
Silanion, 297.
Silènes, 218, 232, 237; à caleçon, 115; et Dionysos, 390.
Silius Italicus, 514.
Similitudes spontanées, 26 sq.; 523.
Simonide, 466.
Simplicité de l'art des Ve et XIIIe s., 203, 220.
Simultanées (actions), dans l'archaïsme, 93.
Sincérité (manque), dans l'art hellénistique, 328.
Situle Benvenuti, 115; de Sesto Calende, 147.
Smikros, 434.
Smyrne, terres cuites, 14, 353, 368, 444.
Socialisme, 530.
Socrate, 24, 274, 350.
Sofia, Aphrodite et Adonis, 428, 479, 483.
Soie, vêtements, 320.
Sol, dans l'art minoen, 71.
Sommeil, dans l'art grec, 356.
Sophocle, 25, 280; du Latran, 190.
Sosias, 215.
Sosos, 407.
Souillac, 179, 180.
Sourcils, au Ve s., 210.
Sourire archaïque, 37, 141, 143, 148, 186, 189, 276; disparition, 233; au XVe s., 368.
Sparte, statue assise du VIe s., 185; figurines du Ménélaion, 109.
Sphyrélaton, 187.
Spielbein, 201.
Spinario, 84-5, 91, 152, 222, 231.
Squarcione, 430.
Squelettes, 371; dans l'art quaternaire, 95; hellénistique, 380; du XVe s., 371; du Bernin, 516.
Stace, 514.
Standbein, 201.
Statues-menhirs, 146; avec crânes dans la tête, 386; fontaines, 316; funéraires, des XVe et XVIe s., 375; hellénistiques, 376; statuettes de marbres hellénistiques, 316.
Stèles, 301; du VIe s., 245; d'Alxénor, 245; de l'Hoplitodrome, 221; de Vélanidezza, 245; du Ve s., 243; de Nisyros, 165; du IVe s., 290; de Corinthe, 93, 437; de Cleitor, 447; hellénistiques, d'Asie Mineure, d'Alexandrie, 301, 380, 381, 445; de Pagasae, 381.
Stendhal, 517.
Stuc, en statuaire, 445, 446.
Stuttgart, nègre, 399.
Stylisation des draperies, 220; de la chevelure, 204; dans les arts minoen et moderne, 525; gréco-bouddhique, 189.
Subiaco, fresque, 154.

Suicide, 380.
Superstitions, au IVe et XIVe s., 306, 307.
Survivances, 121, 142, 523; ioniennes dans l'art hellénistique, 105.
Symbolisme historique du Ve s., 248; incompris des hellénistiques, 317, 339; du XIIIe s., 248, 324; du XVe s., 339, 374.
Symétrie dans l'art classique, 88.
Synagogues de Reims et de Strasbourg, 229, 231.
Synthèse et analyse, 197; dangers des s., 29.
Syracuse, autel, 454.

T

Taine, 36, 505.
Tanagra, torse du VIe s., 165; figurines, 265, 272, 296, 416, 444, 476; draperie, 268.
Tarente, rhyton, 269; statue funéraire, 379.
Tarragone, négrillon, 399, 400.
Tasse, 409.
Taureau, culte, 79, 86; courses, 65, 523; en stuc de Cnossos, 79; du sarcophage de Haghia Triada, 78; Farnèse, 453, 491.
Technique, rôle de la, 131.
Tégée, sculptures, 286, 289, 293, 303, 364.
Tell-Defenneh, 164.
Temple grec et cathédrale, 455.
Tendances dramatiques et gracieuses des hellénistiques et du XVe s., 417; du XVIIIe s., 491.
Tendresse, au XIIIe s., 236; au XIVe, 295; au XVe, 367.
Terres cuites hellénistiques, 68, 74 107, 342, 346, 354, 369, 444; dorées, vernissées, 316, 333; suspendues, 90; sujets familiers, 84, de Béotie, en cloche, 90; Amour et Psyché sur l'éléphant, 437. Cf. Myrina, Tanagra, Smyrne.
Tête triangulaire, 142, 143; aplatie au sommet, 141, 142; romanes et du VIe s., 144.
Thasos, relief, 184; stèle, 207.
Théâtre, influence sur l'art, 277 sq., 280.
Thémistocle, 255.
Théocrite, 67, 325, 326, 342, 352, 391, 404, 412, 469, 470, 472, 473.
Théophile, moine, 187; de Viau, 468.
Théophraste, 324.
Théra, bustes, 379.
Thermes (musée), perse, 401; pugiliste, 214.
Thésée, 241, 248, 434.
Théseion, 222, 436.
Thessalie, néolithique, 44.
Thrasylle, 463.
Thucydide, 25.
Tilmann Riemenschneider, 170, 335, 349, 368, 372.
Timanthe, 277, 357.
Timomaque, 358, 467.
Timothéos, 114.
Tirynthe, 90.
Titien, 5, 6, 367, 432.
Torse, liaison incorrecte, 201.
Toulon, caryatide, 492-3.
Toulouse, tête du Musée des Augustins, 298; cf. Saints.
Traductions des hellénistiques et du XVe s., 330.
Tralles, 356, 452, 453; Apollon, 110; relief, 427, 440; nymphe, 110, 113; éphèbe, 85.
Transi, 300.
Transition, période de, 261, 504.
Triangulaire, schéma, 528.
Trianon, 410, 470.
Trilogique, composition, 277.
Tristesse, au IVe s., 291; hellénistique, 353, 480; au XIVe s., 294; au XVIIIe s., 480.
Triton, 74.
Troie, vases, 147, 151; idole, 62.
Trois (reliefs à 3 personnages), 279.
Trompe-l'œil en art, 448.
Trophées, 523.
Trysa, 112, 269, 436.
Turnbull, 5.
Tyrans hellénistiques et du XVe s., 319.
Tyrannoctones, 92, 167, 201, 222; cf. Aristogeiton, Harmodios.
Tyrtée, 250.

U

Ulysse, 277, 356, 436.
Unifaciale, conception de la statue, 425; cf. multiplicité.
Union du végétal et de la forme humaine, 74, 114, 428.

V

Vaches, 80.
Valla, 323, 329, 348.
Vaphio, gobelets, 46, 56, 71, 78, 79, 82, 83, 86, 90.
Vasari, 23, 25, 337, 430, 432, 442, 450.

Vatican, tête du Ve s., 206, 208; Apollon assis, 186; coupe, 239; « Coureuse », 92, 158; pêcheurs, 404; satyre portant Dionysos, 416; Perse, 401; Oronte, 384; Pieta de Carlo Crivelli, 367.
Vecchietta, 397.
Végétal; cf. nature, paysage, union; dans l'art minoen, 71.
Veines, 98.
Veit Stoss, 170.
Vélasquez, 6.
Venise, chevaux de Saint-Marc, 211.
Ventre, au V., 163; cf. musculature.
Vénus au XVIIIe s., 474.
Verne (Jules), 531.
Véronèse, 432.
Verrocchio, 300, 407, 433, 511; enfant au dauphin, 392, 395.
Verrues, 416, 447.
Versailles, 452, 469, 492.
Vespasiano, 418.
Vêtements hellénistiques et du XVe s., 320; cf. draperie, soie.
Vétulonia, sculptures, 165.
Vico, 26.
Victoires sur le globe, 523.
Vieille femme portant un agneau, 404-5; cf. Munich, Dresde.
Vieillesse, aux Ve et XIIIe s., 239; hellénistique, 416; et au XVe s., 396.
Vienne, demi-statue, 385; enfant à l'oie, 388.
Vierge à l'enfant, origine, 533; du XIIe et courotrophe du VIe s., 186, 533; aux IVe et XIVe s., 186; au XIIIe s., 236; au XIVe s., 263, 275, 295; de Bayet, de Varangeville, de la collection Bossy, 294; au XVe s., 343, 367; douloureuse du XVe s., 294, 363.
Vignettes au XVIIIe s., 495.
Vignole, 454.
Villabertran, crucifix, 171.
Villars les Moines, crucifix, 180, 181.
Villas hellénistiques, 451.
Vinci, 396, 413, 419, 420, 431, 432, 433.
Virgile, 331, 409, 471.
Virtuosité des hellénistiques et du XVe s., 331, 446, 448; et du Bernin, 515.
Vitet, 470.
Vitruve, 454.
Voltaire, 468.
Volupté de l'art ionien, 116; hellénistique, 68, 113, 114, 326, 344, 382, 473, 478; inconnue au XIIIe s., 347; au XVe s., 322, 326, 348, 473; funéraire, 382; du Bernin, 516; du XVIIIe, 473.
Voyages, hellénistiques, 73; au XVIIIe s., 461.
Vulci, sarcophages, 245.

W

Wagner, 33.
Warren, tête, 356.
Watteau, 13, 64, 480, 514.
Webb, tête, 148.
Weimar, nègre, 400.
Weyden (Roger van der), 6.
Wickhoff, 429.
Wilde, 513.
Winckelmann, 5, 11, 15, 28, 150, 162, 415, 447, 513.
Wurzbourg, vase, 434; portrait de Rudolf von Scherenberg, 372.

X

Xanthos, tombe des lions, 112; Néréides, 223.
Xénocrate de Sicyone, 333.
Xénophane, 116.
Xénopol, 29.

Z

Zacharie de Claus Sluter, 271, 272.
Zafer Papoura, vase, 525.
Zénodote, 327.
Zeus juvénile, 241; au IVe s., 290; hellénistique, 363; de Dresde, 213; Ny-Carlsberg, 213; Ouvaroff, 353; de Tarente, 107; de Vienne, 353.
Zeuxis, 5, 450.
Zurich, Christ monté sur l'âne, 144, 145, 175; saint Sébastien, 171; anse de lampe romaine, 475.

TABLE DES MATIÈRES

TOME III

LES RYTHMES ARTISTIQUES

Pages

I. — **Y a-t-il des rythmes dans l'évolution de l'Art?** . . 3

Analogies relevées entre divers artistes. — Comparaisons entre diverses périodes d'art. — Michel-Ange et Phidias. — Les rythmes dans différents domaines.

II. — **Les quatre périodes** 39

L'art quaternaire paléolithique, — La civilisation égéenne. — Les civilisations grecque et romaine. — La civilisation chrétienne.

III. — **L'Art quaternaire** 53

IV. — **L'Art minoen et l'Art hellénistique** 59

Analogies avec l'art grec classique. — Rapprochements de Riegl et de S. Reinach. — La représentation de la femme. — Le végétal, le paysage. — L'animal. — Les scènes de genre. — Les scènes d'histoire. — La représentation de la foule. — La symétrie, l'isoképhalie. — Le mouvement. — La musculature. — La chevelure. — La frontalité et la multiplicité des points de vue. — L'architec-

Pages

ture — L'art hellénistique, continuateur de l'ionisme : sentiment de la nature, représentations pittoresques et historiques, les franges des vêtements, la pudeur, le corps féminin, l'effémination du type masculin, le mouvement, la composition narrative. — L'art ionien, héritier de l'art égéen. — Résumé.

V. — **L'Art grec jusqu'au Ve siècle et l'Art chrétien jusqu'au XIIe siècle** 129

Périodes de formation de l'art. — Rapprochements divers : frontalité, figures de face, conception unifaciale de la statue ; horreur du vide, perspective par superposition, etc. — Comparaison entre des têtes grecques et des têtes des XIe-XIIe siècles : la tête triangulaire, le sourire archaïque, le profil fuyant. — La bouche, l'oreille, le nez, l'œil, la chevelure et la barbe. — Le corps humain : pectoraux, clavicules, dos, bassin, rotule, muscles de l'abdomen. — Les mains, les pieds. — La draperie. — Statues assises, animaux. — La fonte du bronze. — Résumé.

VI. — **L'Art grec du Ve siècle et l'Art chrétien du XIIIe siècle** 191

Coïncidence ou imitation ? — Les progrès techniques : rejet des conventions, rupture de la frontalité, tendance à la simplicité. — La chevelure. — L'œil. — La bouche. — Le profil. — La draperie. — L'idéalisme. — L'expression : douleur, joie, laideur. — Le portrait. — La femme. — L'enfant. — Le vieillard. — La sculpture funéraire. — Le paysage. — Les scènes d'histoire. — Le symbolisme : enseignement patriotique et religieux de l'art. — Caractère universel et anonyme de l'art. — L'artiste.

VII. — **L'Art grec du IVe siècle et l'Art chrétien du XIVe siècle** 259

Époques de transition. — Rythmes nouveaux. — La draperie. — Naissance du réalisme. — Les types divins se rapprochent de l'humanité, et les mortels s'élèvent au rang des dieux. — L'influence du théâtre. — La recherche de l'expression : le pathétique, le sentimentalisme, la grâce, la douceur, etc. — Le portrait, le moulage sur le vif. — Rôle de l'artiste, caractère international de l'art. — Les causes du changement.

Pages

VIII. — **L'Art hellénistique et l'Art des XVe-XVIe siècles** . 311

Caractères de la société nouvelle : cosmopolitisme, centralisation du pouvoir, triomphe de l'individualisme, nivellement des classes ; luxe profane, scepticisme. — Triomphe du réalisme. — L'érudition, l'humanisme; rupture de l'art avec le sentiment national. — Condition de l'artiste ; académies, cercles ; naissance de l'histoire de l'art et de la critique d'art ; art littéraire. — Humanisation des dieux. — La volupté. — La recherche de l'expression : la douleur physique et morale, la sentimentalité, la complexité des sentiments. — Le pathétique théâtral. — Le maniérisme des sentiments et des gestes. — La sculpture funéraire : la mort, le portrait, le symbolisme, le luxe, etc., le buste. — L'enfant, le vieillard. — Les types ethnographiques : nègres, asiatiques, gaulois. — Les types réalistes, paysans, etc. — Les scènes d'histoire. — Les animaux. — Les natures mortes. — Le sentiment de la nature et le paysage. — L'anatomie, la musculature, la représentation de la laideur. — L'allégorie. — Influence de la peinture sur la plastique, confusion des genres, — Le raccourci, la perspective. — Les matières employées, virtuosité de la technique. — L'illusion, le trompe-l'œil. — L'académisme. — L'architecture.

IX. — **L'Art hellénistique et l'Art du XVIIIe siècle** . . . 457

Les tendances de la société : réveil de l'individualisme, disparition de l'idée de patrie, cosmopolitisme, affaiblissement de la religion. — La science et l'érudition. — Confusion des genres littéraires et artistiques. — Rôle des artistes. — Le sentiment de la nature. — Les types réalistes, les paysans, etc. — La volupté, la sensualité. — La sentimentalité. — L'exaltation des passions. — La peinture des mœurs. — L'enfant. — Les tendances contradictoires.

X. — **Idéalisme et réalisme** 497

Période de formation ; l'art commence-t-il par le réalisme ? — Période de l'idéalisme. — Période du réalisme. — Retour à l'idéalisme. — Oscillation perpétuelle entre l'idéalisme et le réalisme : le paysage, l'enfant, la femme, etc. — Le réalisme naît-il dans un centre déterminé ? — Le réalisme est-il une forme dégénérée de l'art ? — Diverses comparaisons.

Pages

XI. — **Conclusion** 519

L'étude de l'archéologie sert à mieux faire comprendre le présent. — Comparaison entre l'art minoen et l'art contemporain. — Le présent peut éclairer le passé. — L'histoire de l'art peut-elle prévoir l'avenir ? — Le progrès artistique.

Table des Illustrations 537

Table alphabétique des Matières 541

ERRATA

Pages				
8,		au lieu de :	Neuerdein,	lire : Neurdein.
79, note 7, ligne 5,		»	Mantovai,	» Mentawai.
117, ligne 19,		»	la frise de la caryatide et le polos,	» la frise et le polos de la caryatide.
121,	» 1,	»	industrie égéenne,	» industrie grecque.
134,	» 5,	»	Sélimonte,	» Sélinonte.
182,		»	Apocalyse,	» Apocalypse.
240,	» 1,	»	Mimmerme,	» Mimnerme.
391,	» 30,	»	baise,	» brise.